

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

VALERIA EVENCIO DE CARVALHO

UMA RELEITURA DE *IFIGÊNIA EM ÁULIS* DE EURÍPEDES A PARTIR DO  
BINÔMIO CASAMENTO-MORTE

CURITIBA  
2018

VALERIA EVENCIO DE CARVALHO

UMA RELEITURA DE *IFIGÊNIA EM ÁULIS* DE EURÍPEDES A PARTIR DO  
BINÔMIO CASAMENTO-MORTE

Dissertação apresentada como requisito parcial à  
obtenção do título de Mestre em Letras – Estudos  
Literários, apresentada ao Programa de Pós-  
Graduação em Letras, Setor de Ciências  
Humanas, da Universidade Federal do Paraná.

Orientador: Prof. Dr. Pedro Ipiranga Júnior

CURITIBA  
2018

## FICHA CATALOGRÁFICA

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELO SISTEMA DE BIBLIOTECAS/UFPR –  
BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS COM OS DADOS FORNECIDOS PELO AUTOR

Fernanda Emanoéla Nogueira – CRB 9/1607

Evencio de Carvalho, Valeria

Uma releitura de *Ifigênia em Áulis* de Eurípedes a partir do binômio  
casamento-morte. / Valeria Evencio de Carvalho. – Curitiba, 2019.

Dissertação (Mestrado em Letras) – Setor de Ciências Humanas da  
Universidade Federal do Paraná.

Orientador : Prof. Dr. Pedro Ipiranga Junior

1. Eurípedes, 480 – 406 A. C. – Crítica e interpretação. 2. Teatro grego  
(tragédia) – História e crítica. 3. Ritual. I. Ipiranga Junior, Pedro. II. Título.

CDD – 882



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO  
SETOR CIÊNCIAS HUMANAS  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ  
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO LETRAS

ATA Nº876

**ATA DE SESSÃO PÚBLICA DE DEFESA DE MESTRADO PARA A OBTENÇÃO DO  
GRAU DE MESTRE EM LETRAS**

No dia dezesseis de agosto de dois mil e dezoito às 14:30 horas, na sala 1013, Edifício D. Pedro I, foram instalados os trabalhos de arguição da mestrandia **VALERIA EVENCIO DE CARVALHO** para a Defesa Pública de sua dissertação intitulada *Uma Releitura de Ifigênia em Áulis de Eurípides a partir do binômio casamento-morte*. A Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em LETRAS da Universidade Federal do Paraná, foi constituída pelos seguintes Membros: PEDRO IPIRANGA JÚNIOR (UFPR), ROOSEVELT ARAÚJO DA ROCHA JÚNIOR (UFPR), ELIAS SANTOS DO PARAIZO JR (CEUCLAR). Dando início à sessão, a presidência passou a palavra a discente, para que a mesma expusesse seu trabalho aos presentes. Em seguida, a presidência passou a palavra a cada um dos Examinadores, para suas respectivas arguições. A aluna respondeu a cada um dos arguidores. A presidência retomou a palavra para suas considerações finais. A Banca Examinadora, então, reuniu-se e, após a discussão de suas avaliações, decidiu-se pela APROVAÇÃO da aluna. A mestrandia foi convidada a ingressar novamente na sala, bem como os demais assistentes, após o que a presidência fez a leitura do Parecer da Banca Examinadora. A aprovação no rito de defesa deverá ser homologada pelo Colegiado do programa, mediante o atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca dentro dos prazos regimentais do programa. A outorga do título de mestre está condicionada ao atendimento de todos os requisitos e prazos determinados no regimento do Programa de Pós-Graduação. Nada mais havendo a tratar a presidência deu por encerrada a sessão, da qual eu, PEDRO IPIRANGA JÚNIOR, lavrei a presente ata, que vai assinada por mim e pelos membros da Comissão Examinadora.

Curitiba, 16 de Agosto de 2018.

PEDRO IPIRANGA JÚNIOR

Presidente da Banca Examinadora (UFPR)

ROOSEVELT ARAÚJO DA ROCHA JÚNIOR

Avaliador Interno (UFPR)

ELIAS SANTOS DO PARAIZO JR

Avaliador Externo (CEUCLAR)




MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO  
SETOR CIÊNCIAS HUMANAS  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ  
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO LETRAS

## TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em LETRAS da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da dissertação de Mestrado de **VALERIA EVENCIO DE CARVALHO** intitulada: **Uma Releitura de *Ifigênia em Áulis* de Eurípides a partir do binômio casamento-morte**, após terem inquirido a aluna e realizado a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa. A outorga do título de mestre está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.


Curitiba, 16 de Agosto de 2018.



PEDRO IPIBANGA JÚNIOR  
Presidente da Banca Examinadora (UFPR)



ROOSEVELT ARAÚJO DA ROCHA JÚNIOR  
Avaliador Interno (UFPR)



ELIAS SANTOS DO PARAIZO JR  
Avaliador Externo (CEUCLAR)



## AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, José e Rachel (ela, *in memoriam*); meus irmãos, Denise, Antônio, Vladimir e Rachel; aos meus sobrinhos, Victor, Rodrigo, Natasha, Isabela, Vítor Hugo, Pedro, Camila e Maria Clara. Sem eles, nada – simples assim.

Égon Luiz, porque não importam os caminhos, está comigo ou perto de mim, mesmo quando tombo o barco, literalmente. De mais gestos do que palavras, mas quase tudo com muito amor e incentivo.

Aos meus Zii, Mário e Vê, não há palavras, eles sabem sempre da minha gratidão que será eterna.

Aos professores da UFPR: Dr. Antônio Nery, pelo incentivo e acolhimento desde o início do meu caminho em Letras, não haveria hoje a pós-graduação sem aquela conversa há anos; Dr. Pedro Ipiranga, por aceitar orientar a tempestade de meus pensamentos e palavras escritas, por compreender as atrapalhões que tive, porque não desistiu de mim ou de meu estudo; muito obrigada mesmo! Dr. Roosevelt Rocha, por me corrigir de modo assertivo, por aceitar ler minha dissertação, compor a banca. Dr. Alessandro Rolim, porque os estudos de Ifigênia em Áulis nasceram da voz daquele antigo coro na minha monografia para o Bacharelado, sob sua orientação, agradeço; Dr. Guilherme Gontijo, Dr. Rodrigo Gonçalves, Dr. Bernardo Brandão e Dra. Jozeane Prezotto, de todos fui aluna, com todos aprendi algo das Letras Clássicas.

Ao professor Dr. Elias Paraizo Jr., porque compreende minha paixão pela língua grega e também as minhas dificuldades.

Aos Membros e Assessores do CAOP e PJ Saúde Pública do Ministério Público do Estado do Paraná: Dr. Marco Antonio Teixeira, Dra. Fernanda Nagl Garcez, Dra. Michelle Ribeiro Morrone Fontana, Dra. Andreia Cristina Bagatin e Dr. Marcelo Paulo Maggio; Elaine Cristine Bueno Pierkarski, Itamar Schuster, Giulia Alessandra De Carli de Oliveira e Jefferson Luiz Tesseroli Silverio; aos primeiros por me autorizarem sair do trabalho para as aulas; aos segundos, por desempenharem meus atendimentos ao público nas manhãs e tardes que precisei para realizar as disciplinas.

Andrea Alexandra, minha amiga desde os oito anos de idade, me resgataria do Tártaro se fosse preciso. Eu lhe faria o mesmo. Não é mito, fábula, narrativa da antiguidade. É uma realidade.

Meus amigos de Letras – Português, turma de 2013, em especial Bruna Martins, Elizabeth Lopes, Jaqueline Maria, José Orlando e Monica Jaqueline. Passaram-se os anos, mudaram-se os planos, nós também mudamos, nos transformamos, mas a *philia* entre nós não se altera e nos acompanha além do tempo de graduação.

Michele Maba, exige habilidade e paciência ímpares escutar periodicamente meus delírios sobre os gregos antigos. Muito obrigada!

Às atrizes Andressa Medeiros e Patrícia Reis Braga, musas / memórias em um tempo em que tantos abrem a boca para falar nada, gosto de escutá-las falando tudo.

Ao Centro de Assessoria de Publicação Acadêmica –UFPR nas pessoas de Isabel Akemi Yoshino e José Orlando Cardoso do Monte Júnior. Ouvidos atentos, comentários precisos. Profissionais e humanos.

*Mas como se modifica de súbito o deserto, tão tetricamente descrito, de nossa cultura cansada, quando é tocado pelo encanto dionisíaco! Um vendaval leva todo o inerte, podre, quebrantado, o envolve em vermelha nuvem de poeira e leva-o pelos ares, semelhante a um abutre. Confuso, o nosso olhar procura o desaparecido, pois o que vê subiu como de um alçapão à luz dourada, tão pleno e verde, tão exuberante e vivo, tão ansioso e incomensurável! A tragédia localiza-se de permeio a esta superabundância de vida, dor e prazer, em encantamento celestial, ela atenta em uma canção longínqua, merencória – que fala das mães do ser, cujos nomes são: ilusão, vontade, dor.*

(NIETZSCHE)



## RESUMO

Esta dissertação objetivou, antes de outras questões, revisitar alguns aspectos da trama, principalmente os relativos ao binômio casamento-morte, ao sacrifício feminino (ritual) e à mudança (μεταβολή = *metabolé*) de pensamento da protagonista e demais personagens na tragédia *Ifigênia em Áulis*, de Eurípides. Para realizar tal intento procurou-se focar diferentes aspectos do conceito de uma das linhas de argumentação testada neste estudo: a palavra *metabolé*, traduzida justamente por mudança, alteração de um curso, presente em todo o andamento da peça. O estudo é oferecido a partir de uma divergência apontada neste estudo, questão que atravessa toda a análise feita: o final da obra. Na sequência, trata da relação entre os mitos de Helena e Ifigênia, explorando as razões do porquê a filha de Agamémnon foi sacrificada para que o rapto da esposa de Menelau fosse vingado. Na última parte, em função de propiciarmos uma recepção mais coetânea de Eurípides, é reavaliado o modo como o tragediógrafo de Salamina versa sobre as mulheres em suas peças, a partir da perspectiva da comédia em Aristófanes. O segundo capítulo versa, especificamente, sobre os ritos em si, em como operam. A narrativa apresenta, conforme já dito, um casamento que se transmuta em sacrifício de morte. Ao final, a morte supostamente não ocorre propriamente dizendo, pois existe a substituição da menina pela corsa. Os rituais, em *Ifigênia em Áulis*, estão particularizados por segredos, omissões, revelações, discussões, reconhecimentos. No labor desta pesquisa deu-se preferência ao alcance do contexto histórico assentado à luz da crítica – levando em conta uma metodologia que congrega uma análise hermenêutica do texto aliada a uma perspectiva histórica. Tal metodologia se coaduna com o instrumental teórico utilizado nesta dissertação, especialmente, quanto à hermenêutica e historicidade.

Palavras-chave: *Ifigênia em Áulis*. Ritual (sacrifício de morte). *Metabolé*. Helena e Ifigênia (mitos).

## ABSTRACT

This dissertation intended, before other issues, to revisit some aspects of the plot, especially those related to the marriage-death binomial, the female sacrifice (ritual) and the change (μεταβολή = 'metabole') of the protagonist's thinking and other characters in "Iphigenia in Aulis", by Euripides. In order to accomplish this, we tried to focus on different aspects of the concept of one of the lines of argument tested in this study: the word 'metabole' translated in this case by turn, change of course, present throughout the course of the piece. The study is offered from a divergence pointed out in this study; an issue that goes through all the analysis done: the end of the work. In the sequence, it deals with the relation between the myths of Helen and Iphigenia, exploring the reasons why the daughter of Agamemnon was sacrificed so that the abduction of the wife of Menelau was avenged. In the latter part, in order to provide the most contemporaneous reception of Euripides, the way in which he deals with the women in their plays is reassessed, from the perspective of comedy in Aristophanes. The second chapter deals specifically with the rites themselves, how they operate. The narrative presents, as already said, a marriage that transmutes itself into a sacrifice of death. In the end, death supposedly does not occur properly saying, because there is the replacement of the girl for the doe. The rituals, in "Iphigenia in Aulis", are particularized by secrets, omissions, revelations, discussions, recognitions. In this work, preference was given to the reach of the historical context based on the critique - taking into account a methodology that brings together a hermeneutical analysis of the text allied to a historical perspective. Such methodology is in line with the theoretical tools used in this dissertation, especially regarding hermeneutics and historicity.

Keywords: *Iphigenia in Aulis*. Ritual (death sacrifice). 'Metabole'. Helen and Iphigenia (myths).

## LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1– Fac-símile de Imagem – Ifigênia é conduzida ao sacrifício. Afresco no pórtico do peristilo da Casa do Poeta Trágico, Pompeia VI 8.13. Data: “6979”(sic). Museo Nazionale, Nápoles.....	16
FIGURA 2 – Quadro representando a proximidade temporal existente entre as obras de Eurípedes e Aristófanes.....	45
FIGURA 3 – Aquiles à esquerda tentado empunhar seu gládio contra Agamémnon à frente de Ifigênia, levando-a ao sacrifício.....	76
FIGURA 4 – Sacrifício de Ifigênia em cerâmica antiga.....	107

## LISTA DE ABREVIATURAS

[...]	lacuna ou omissão em citações
[ ]	texto (se incluído nas chaves) é reconstruído não em desejável grau de confiabilidade; oferecido como uma conjectura editorial; baseado no contexto e/ou outras evidências
( )	texto adicionado pelo tradutor (deve-se subentender-se)
=	igual
< >	texto inexistente no papiro, reconstruído por editor moderno para correção ortográfica, κτλ
/ /	adicionado por um escriba
†	morte (personagens históricos, pessoas)
† †	(duas adagas) códice mutilado, com leituras nem sempre identificáveis
(!)	<i>sic!</i> (variante textual curiosa, sem aparente sentido)
→	direção da tradução ou influência entre duas línguas
↔	produção simultânea em duas línguas ou mútua influência
a.	ano
a.C.	antes de Cristo (colocado após o número)
A.D.	<i>Anum Dominum</i> (no ano do Senhor; depois do número)
a.?	ano desconhecido
ablat.	caso ablativo lat.
acus.	caso acusativo <i>gr. lat.</i>
<i>ad temp.</i>	<i>ad tempora</i> (citado de memória)
<i>al.m.</i>	<i>alia manu</i> (de outra mão)
anon.	anônimo
<i>apud</i>	citado por (citação de segunda mão)
art.c.	artigo citado
<i>bis</i>	duas vezes
<i>c.a</i>	<i>circa</i> (cerca de, mais ou menos em)
cap. / caps.	capítulo (s)

<i>cf</i>	<i>confer</i> (compare com a ideia de contraste, contém motes relevantes à leitura)
dat.	caso dativo gr./lat.
ed. / eds.	editor (es)
<i>et alii</i>	e outros (obras com vários autores)
f.	feminino (gênero)
<i>gr.</i>	grego
<i>i.e.</i>	<i>id est</i> (isto é)
<i>ibid.</i>	<i>ibidem</i> , no mesmo lugar (mesma obra)
<i>id.</i>	<i>idem</i> , o mesmo (mesmo autor)
<i>Ifig.Aul.</i>	<i>Ifigênia em Áulis</i>
<i>Ifig.Tar.</i>	<i>Ifigênia entre os Tauros</i>
<i>in</i>	em (capítulos em obras coletivas)
intr.	introdução
<i>loc. cit.</i>	<i>locum citatum</i> (local citado)
m.	masculino (gênero)
<i>ms.</i>	manuscrito
n.	neutro (gênero)
nom.	caso nominativo gr./lat.
nt.	nota
<i>op.cit.</i>	<i>opus citatum</i> (obra citada)
orig.	texto original (ou supostamente original)
<i>s.d.</i>	obra sem indicação de data
ss	seguintes (páginas, volumes, fascículos)
p. (pp.)	página (s)
<i>passim</i>	por aí (citação não localizada ou fracionada uma multiplicidade de fonte em maior número <i>ad tempora</i> )
pl.	plural (número)
t.	tomo (pode ou não corresponder a vol. impresso)
vol.	volume impresso
[1900?]	data provável da obra
[c.a 1900]	<i>circa</i> (data aproximada de uma obra)

[1900 ou 1901]	datas prováveis da obra
[90-?]	década provável
[1900]	não mencionada expressamente, mas obtida por outros elementos
1900-1910	obra com vários volumes e intervalo de publicação. Periódico de publicação encerrada

## **SUMÁRIO**

<b>1 INTRODUÇÃO.....</b>	<b>16</b>
<b>2 ENTRE CARTAS E REESCRITA: MITOS, TRADIÇÃO TEXTUAL E RECEPÇÃO .....</b>	<b>24</b>
2.1 HELENA E IFIGÊNIA – VARIANTES MÍTICAS NO CONTEXTO DENTRO E FORA DA TRAGÉDIA.....	35
2.2 UMA IMAGEM DE EURÍPIDES NAS COMÉDIAS DE ARISTÓFANES E A RELAÇÃO COM IFIGÊNIA EM ÁULIS (IFIGÊNIA, CLITEMNESTRA E HELENA).....	44
<b>3 SEGREDOS, REVELAÇÃO E RECONHECIMENTO: ASPECTOS DO RITUAL. .</b>	<b>57</b>
3.1 AÇÕES E REVERSÕES DRAMÁTICAS: CLITEMNESTRA E IFIGÊNIA.....	70
<b>4 METABOLÉ E O ASSENTIMENTO: MORTE SIMBÓLICA E SALVAÇÃO.....</b>	<b>81</b>
4.1 AÇÃO RITUAL E CONSTRUÇÃO NARRATIVA.....	95
<b>5 CONCLUSÕES.....</b>	<b>105</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>109</b>



## 1 INTRODUÇÃO

Em 24 de agosto de 79 d.C., os vestígios de vida dos aproximadamente 20 mil habitantes de Pompeia foram soterrados pelas cinzas calcinadas e pedras-pomes do Vesúvio. O vulcão fustigou a urbe por longos três dias deixando-a encoberta até a primavera de 1748. Entre tudo o que foi escavado desde então – os trabalhos prosseguem até hoje e as descobertas também – existe uma moradia chamada de a “Casa do Poeta Trágico”, notadamente, por apresentar (no átrio e locais de recebimentos) mosaicos refinados que, dentre outros, retratam uma cena de atores em preparação para uma peça de teatro. Além daquela arte em pedra, tão comum à época, foram localizados muitos afrescos, um deles, o que nos interessa, faz uma representação da peça trágica *Ifigênia em Áulis* (*Ifig.Aul.*). A pintura pode hoje ser vista no Museu Arqueológico Nacional de Nápoles:

**FIGURA 1**– Fac-símile de Imagem – Ifigênia é conduzida ao sacrifício. Afresco no pórtico do peristilo da Casa do Poeta Trágico, Pompeia VI 8.13. Data: “6979”(sic). Museo Nazionale, Nápoles.



Fonte: Foto de Marie-Lan Nguyen. Data: 2006. Em domínio público.

De tal modo, descreve-se a espacialidade da imagem *supra*: (i) à esquerda, com a cabeça encoberta e em posição de completa desolação está Agamémnon, chorando e não querendo ver a filha Ifigênia sendo levada ao sacrifício; (ii) à direita, com a mão nos lábios é Calcas, autocriticando sua boca que proferiu o oráculo de Ártemis: a deusa teria exigido do comandante atida o sacrifício da própria filha; e (iii) o vulto de Agamémnon aparece, acima nos céus, à direita, esperando para receber Ifigênia montada em uma corsa.

Cabe destacar que *Ifig.Aul.*<sup>1</sup> versa sobremaneira acerca do sacrifício – esta é a tônica de todas as análises críticas feitas neste estudo.

A trama da divindade está presente de dois modos no afresco: (i) sobre a coluna que fica atrás, que envolve uma menina levada ao acampamento militar em Áulis, para um casamento com Aquiles; na verdade, os planos de seu pai envolvem sacrificá-la para que Ártemis devolva os ventos necessários à armada grega que aguarda a partida para Tróia. A deusa, por sua vez, em um dos finais da peça, substitui a jovem por uma corsa no momento exato do sacrifício; (ii) o outro final seria Ifigênia dirigir-se ao sacrifício de forma irreversível, ou seja, seguindo em frente para morrer, aceitando e esperando a morte. Semelham argumentos simples, contudo, no plano na narrativa<sup>2</sup>, a questão foi desenvolvida de modo bastante complexo, envolvendo disputas de poder, vaidades e também as noções de κλέος (= *kléos*), pátria e moral a partir de um significativo protagonismo feminino, o que era incomum na realidade efetiva do distante século V a.C., mas que poderia operar no contexto da tragédia.

Vários autores trataram dessa peça nos planos da transmissão, do mito envolvendo Ártemis e Ifigênia, das representações pictóricas dos mitos, da guerra envolvendo a trama, dos ritos, do sacrifício, do casamento-morte, como por exemplo, Neumann (1998), Kovacs (2002), Silva (2005), Ribeiro Junior (2005), Frateschi (2008) e Kovacs (2010). Entretanto, ao menos no repertório teórico que a presente pesquisa alcançou, não localizamos estudos específicos quanto à μεταβολή (=

1 De ora em diante utilizarei a sigla *Ifig.Aul.* para fazer referência à peça Ifigênia em Áulis.

2 A palavra “narrativa” será utilizada nesta dissertação em sentido mais geral, tão qual teorizado sobre a διήγησις (= *diégēsis*) por Platão em *A República, Livro III*; uide também em SANO, Lúcia & BRANDÃO, Jacyntho Lins, 2005. Reconhece e se aparta a problemática (sobre tudo Estruturalista) em torno da terminologia “narrativa” (DUPONT-ROC, Roselyne; LALLOT, Jean., 1980; *et alii*) aplicada ao trato de espetáculo teatral, e assim mantemos o uso *stricto sensu* conforme *supra* e seguindo a linha do grande contributo de Umberto Eco, 1994. Em suma: narrativa como tudo aquilo que é dito por poetas, filósofos e prosadores, referindo-se a acontecimentos passados, presentes ou futuros e aos estudos sobre a narrativa, narradores da Antiguidade.

*metabolé*) na protagonista e demais personagens de *Ifigênia em Áulis*. Esta é uma das linhas de argumentação testada neste estudo: a palavra μεταβολή, traduzida por mudança, alteração de um curso, presente em todo o andamento da narrativa em *Ifig.Aul*. Diante de tal, esta dissertação objetivou, antes de outras questões, revisitar alguns aspectos da trama, sobretudo os relativos ao binômio casamento-morte, ao sacrifício feminino (ritual) e à mudança (μεταβολή) de pensamento da protagonista e demais personagens.

Refletindo sobre a problemática que envolve a questão do sacrifício na trama, decidimos iniciar o primeiro capítulo tratando das discussões que fazem com que Kovacs (2002) separe trechos da obra, afirmando-os como da lavra de um revisor tardio e não de Eurípides, com a peça terminando antes da fala do Mensageiro. Assim, a dissensão mais importante apontada nesta dissertação, questão que atravessa toda a análise feita, é o Êxodo, se ele ocorre apresentando a fala de Ifigênia saindo para o sacrifício ou se com o Coro, manifestando-se após o Mensageiro relatar a substituição de Ifigênia por uma corsa no altar sacrificial.

Na sequência, tratamos da relação entre os mitos de Helena e Ifigênia, explorando as razões do porquê a filha de Agamémnon ter sido sacrificada para que o rapto da esposa de Menelau fosse vingado. Na última parte, em função de propiciarmos a recepção mais coeva de Eurípides, é reavaliado o modo como o tragediógrafo de Salamina trataria das mulheres em suas peças, mas segundo a perspectiva da comédia em Aristófanes. Isto se faz importante para a consideração do personagem feminino como um papel fundamental na poética euripideana.

Diante de tal, o capítulo primeiro e suas subdivisões versam acerca da questão do feminino na obra, pois, o sacrifício só funciona na peça como o cerne de todas as análises feitas, em razão do modo como a protagonista foi caracterizada: menina, inocente, vulnerável, que será morta por exigência de uma deusa para propiciar uma guerra por Helena, aquela merecedora de lágrimas de seus pais e capaz de conquistar a admiração de Aquiles.

Nesta mesma teia, o segundo capítulo versa sobre os ritos em si, como operam. A narrativa apresenta, conforme já dito, um casamento que se transmuta em sacrifício de morte. Ao final, a morte não ocorre propriamente dizendo, pois existe a substituição da menina pela corsa. Em torno ao ritual, existem as questões como o sacrifício necessário à guerra comandada por Agamémnon, ao mesmo

tempo, por exigência divina e nunca aceito por Clitemnestra. Assim, são rituais que no contexto de *Ifig.Aul.* estão particularizados por segredos, omissões, revelações, discussões, reconhecimentos. A sacrificada como “organizadora” de seu próprio sacrifício torna-se mais interessante se analisada a partir dos estudos de Frateschi (2008). Como instrumental teórico neste caso também utilizamos Schechner (2012) quanto à performance do ritual que é reconfigurado em *Ifig.Aul.*, com um sacrifício de caráter também antropológico, além de bélico e divino.

No subcapítulo 2.1 continua-se a abordar do rito e do sacrifício, mas a perspectiva de abordagem é outra: trata-se de Ifigênia em busca de controle sobre os ritos e sua morte, por esta razão, procedemos ao cotejo entre as posturas das protagonistas em *Ifig.Aul.* e *Alceste* diante da iminência da morte. Analisamos tanto a presença do coro na peça em estudo, no caso, formado por mulheres também jovens, quanto Clitemnestra, a matriarca da família, participando ativamente na trama como principal e permanente opositora ao sacrifício.

Considerando o binômio casamento-morte e o fato de a trama passar-se em um acampamento militar, envolvendo Aquiles, Agamémnon e a iminência de uma guerra, identificou-se o aspecto bélico no discurso de Ifigênia, a partir das considerações de Vernant (2006) e Frateschi (2008). Tal argumento é muito importante para a análise que se fez da narrativa, considerando que se constitui como pilar para a transição do rito de casamento para o de morte. A peça foi apresentada em um contexto real de guerra firmada entre os próprios gregos (Atenas e Esparta com suas ligas), enquanto o sacrifício na trama é o elemento propiciador para a guerra de Tróia. As guerras, no campo da realidade ou da ficção, como capazes de induzir manifestações de caráter quanto ao poder e acarretar perdas humanas irreparáveis, sendo essa a relação feita entre elas nessa dissertação.

A democracia declinava naquele final de século V a.C. A comédia de Aristófanes chegou até nós revelando algumas reflexões sobre política e os costumes da época. Algumas dessas questões são consideradas neste estudo e nos fazem afirmar que o contexto histórico de *Ifig.Aul.* envolve a transformação ou o início de uma mudança de valores, crenças, perspectivas, costume, em suma, da história da Grécia antiga. Diante de tal, os estudos realizados nesta dissertação

levam em conta uma metodologia que congrega uma análise hermenêutica do texto aliada a uma perspectiva histórica.

Quanto à hermenêutica, adotamos a posição de Schleiermacher (*apud* Cristóvão, 2011, p. 19) no sentido de que o autor constrói um texto de acordo com suas perspectivas: “(...) é o protagonista de uma atitude linguística de acordo com um tempo, uma percepção que é alheia, podemos significá-la, mas nunca reconstituí-la”.

Eurípedes morreu sem concluir as peças, então várias versões existem na tentativa de concluí-la seguindo as intenções originais do autor. Acredita-se que Eurípedes, o jovem, filho ou sobrinho de Eurípedes, concluiu a peça e a apresentou 400 a.C. onde ganhou o primeiro lugar pela obra. Não sendo possível assegurar, diante de tal, qual foi o final de *Ifigênia em Áulis* quando apresentada em Atenas após a morte de Eurípides, ocorrências no século V a.C. Tampouco é possível assegurar quais as partes da obra, como um todo, são da lavra de Eurípides e quais não; e as que não são. Também desconhecida a autoria com exatidão.

Não se trata então de reconstituições, como dito por Schleiermacher, isso não é possível. Buscou-se, por outro lado, analisar, interpretar uma peça de teatro antiga considerando-a um *corpus* narrativo que vem sofrendo, segundo Page (1934), interpolações, alterações e mudanças desde o próprio século V a.C. em seus anos finais, logo, pouco tempo após de ser apresentada pela primeira vez. Desse modo, qualquer interpretação feita nessa peça estará sempre tangenciada pela sua transmissão ao longo do tempo. E também pela questão do sacrifício resultante na morte da protagonista ou no sacrifício que não se realiza em relação à jovem Ifigênia e sim com a corsa que a substituiu.

Assim, Page (1934, pp. 191-204), também reflete sobre a ênfase que se dá na decisão de Ifigênia em morrer, quando consideramos que ela tenha sido mesmo resgatada no momento do sacrifício. Desse modo, decidimos considerar que existe um texto que não termina após o canto do Coro, quando roga pelo sucesso dos gregos contra Tróia. E esta continuidade, que pode não ser considerada da lavra de Eurípides, apresenta o Mensageiro relatando o prodígio que ocorreu no momento do sacrifício, isto é, a substituição da protagonista pela corsa. Kovacs (2002) adota perspectiva contrária: a peça original não apresenta a fala do Mensageiro, termina com o coro no verso 1531 que se manifesta logo após a saída de Ifigênia para o

sacrifício. Contudo, os versos finais de *Ifig. Aul.*, os quais concentram em si entendimentos antagônicos, apoiam-se na importância do sacrifício para a construção do enredo da peça. O sacrifício é tratado do início ao fim e envolve as ações e omissões de todos os personagens.

Ἰφιγένεια (= Ifigênia), na mitologia grega – a filha mais velha de Agaménon e Clitemnestra, irmã de Orestes, Electra e Chrysothemis, e sobrinha de Menelau e Helena – a Princesa de Micenas e símbolo de auto sacrifício feminino. Seu nome significa “ἰφι = forte desde γένεα = o nascimento”.

De Eurípides vêm as duas tragédias *Ifigênia em Aulis* e *Ifigênia em Tauros*. Estes textos antigos não foram apenas editados e traduzidos no Renascimento italiano, mas também processados literariamente. Um exemplo dessa apropriação literária é Giovanni Boccaccio, que conta a história do roubo de Ifigênia por Cimon em *Decamerone*, contada na primeira história do quinto dia. O material ifigênico atingiu então o mundo francófono através do renascimento italiano na tradução italiana. No classicismo francês foram trazidos espetáculos que tiveram a saga *Iphigenias* sobre o desempenho das tragédias de Eurípides, como a tragédia de Jean Racine – *Iphigénie* (1674). A atividade francesa então se torna um padrão de esforços dramáticos na Alemanha, na sua melhor expressão do Tratamento Moderno deste Material em Johann Wolfgang von Goethe – no drama de *Iphigenie auf Tauris* (= *Ifigênia em Tauros*).

Não se trata de reconstituir uma realidade, estamos no campo do “re-criar” de Eagleton que assim justificou seu pensamento:

Pode acontecer, é claro, que ainda conservemos muito das preocupações inerentes à própria obra, mas pode ocorrer também que não estejamos valorizando exatamente a ‘mesma’ obra, embora nos pareça. O ‘nosso’ Homero não é igual ao Homero da Idade Média, nem o ‘nosso’ Shakespeare é igual ao dos contemporâneos desse autor. Diferentes períodos históricos construíram um Homero e um Shakespeare ‘diferentes’, encontrando em seus textos elementos a serem valorizados ou desvalorizados, embora não necessariamente os mesmos. Todas as obras literárias, em outras palavras são ‘reescritas’, mesmo que inconscientemente, pelas sociedades que as leem (*sic*); na verdade, não há releitura de uma obra que não seja também uma ‘reescritura’. Nenhuma obra, e nenhuma avaliação atual dela, pode ser simplesmente estendida a novos grupos de pessoas sem que, nesse processo, sofra modificações, talvez quase imperceptíveis. (EAGLETON, 2006, pp. 18-9).

As discussões acerca da transmissão da obra acabam por influenciar a existência de recriações ao final da trama, isso ocorre porque efetivamente não

temos acessos ao escrito original da peça *Ifig. Aul.*, e mesmo que tivéssemos, não seria possível assegurar de quem foi a lavra. O mito de Ifigênia em si mesmo vem sendo retrato, feito, desfeito ao longo do tempo, de modo que sempre estamos diante de recriações do tema.

Já a escolha pelo método histórico-crítico foi feita diante do entendimento de que é necessário trazer para a atualidade o legado da tragédia grega antiga, bastante diversa e afastada de hoje, quando consideramos o período histórico. Eram outros tempos. Isso foi feito diante do possível, dentro do objeto aqui estudado: casamento-morte no âmbito de uma peça apresentada em 405 a.C. Então englobando: (i) as práticas e hábitos sociais e (ii) os aspectos intelectivos, morais e políticos da época. É, de qualquer modo, uma perspectiva histórica porque se assenta em fontes históricas que remontam tempos passados, apresentando conteúdos transmitidos pela tradição oral e escrita que ocasionam compreensões distintas acerca de um mesmo texto.

No capítulo terceiro chegamos à μεταβολή de Ifigênia: tratamos da aceitação de seu destino, diferentemente do que revela ao chegar no acampamento. Novamente aparecerá o argumento sobre a guerra, mas agora retomando a posição de Helena como representante, quase sempre, do infortúnio, da morte desnecessária de tantas pessoas, como por exemplo Ifigênia. Torrance (2013) e Lesky (2010) servirão de fundamentação em relação às influências exercidas em Ifigênia quanto à guerra e à defesa da Hélade.

As alterações de juízo na narrativa não são exclusividade da protagonista, pois Agamémnon também é apresentado como vacilante, assim como Aquiles, que primeiramente estava disposto a lutar contra seu próprio exército pela vida de Ifigênia, mas ao final, no momento do sacrifício, o Mensageiro narra que o próprio guerreiro é quem havia iniciado as práticas ritualísticas para o sacrifício.

A análise feita sob o prisma da μεταβολή (= *metabolé*) é o que confere certa relevância aos estudos feitos nesta dissertação, no sentido de que quase todos os personagens da trama, mesmo quando apresentam convicções distintas, alteram seus juízos ao longo da narrativa. Mesmo quanto aos planos divinos as mudanças ocorrem, afinal de contas, Ifigênia seria morta, mas Ártemis a teria substituído por uma corsa no momento final, tal qual aparece nos *Cantos Cíprios* e em algumas



representações pictóricas como a encontrada na cidade de Pompeia, na Casa do Poeta Trágico.

De qualquer modo, as alterações nas imagens das personagens e as defesas que fazem do que lhes parece ter valor em cada momento, abordam fenômenos culturais que são diacrônicos, os quais, embora manifestados de forma distinta nos variados contextos, perduram, em certa medida, também desde antes do século V a.C. até os dias de hoje: injustiças, enganos, planos, manipulação, poder, religião, guerra, morte, enfim, questões de complexidade ímpar que caminham tanto na estrada da realidade das sociedades humanas, quanto na verossimilhança interna de uma peça trágica e antiga como a deste estudo.

Por fim, é uma forma de leitura, interpretação e recepção que contribui para o reviver do drama antigo, na linha do que foi declarado pelo professor de Língua e Literatura Latina da UFPR – Rodrigo Tadeu Gonçalves, na entrevista que deu à Gazeta do Povo, Edição Semanal de 29 de julho a 4 de agosto de 2017: “(...) os gregos e romanos não podiam estar mais “vivos” hoje.”

## 2 ENTRE CARTAS E REESCRITA: MITOS, TRADIÇÃO TEXTUAL E RECEPÇÃO

Este capítulo aborda as questões gerais sobre *Ifig.Aul.*, como o enredo, o modo como foram apresentadas as questões de fundo já no Prólogo, especialmente quanto às ações de Agamémnon para atrair sua filha ao acampamento militar usando como argumento um casamento com Aquiles; bem como, a questão da transmissão da peça, apresentada após a morte de Eurípides e com suspeitas sérias de interpolações por um terceiro feitas na peça, notadamente quanto ao controvertido final da trama que envolve a substituição da jovem por uma corsa.

Eurípides é muito comentado nos estudos clássicos desde sempre. São centenas de textos, livros, publicações analisando as suas obras que chegaram até nós. Com relação ao que temos acesso, é sempre comum vermos indicada a relação entre o autor e suas concepções do universo feminino. Boa parte das obras supérstites tem por título o nome de uma mulher, sendo que quando não o tem, parte do drama inegavelmente as evoca. Em *Ifigênia em Áulis*, por exemplo, não é diferente: a jovem princesa é a primogênita de Clitemnestra e Agamémnon que aceitou ser sacrificada por ordem de seu próprio pai, sendo, no entanto, substituída por uma corsa no momento final, ao menos nas traduções utilizadas neste estudo: a de David Kovacs (2002) e a de Ribeiro Júnior (2005).

A trama implica na morte da jovem, considerando que seu sacrifício teria sido exigido por Ártemis; não o havendo, a deusa não devolveria os ventos necessários e a armada helênica permaneceria acampada na cidade de Áulis e nunca chegaria à costa troiana. Desse modo, temos em *Ifig.Aul.* o seguinte quadro de abordagem do mito de Ifigênia: um sacrifício humano feminino que foi considerado na obra como evento indispensável ao desencadeamento da guerra de Tróia.

O Prólogo da obra apresenta Agamémnon diante da difícil decisão de sacrificar sua primogênita. Segundo Ribeiro Junior (2005), todas as informações<sup>3</sup> trazidas no Prólogo da peça aparecerão posteriormente, contudo, retirá-las

---

3 São elas segundo RIBEIRO JR (p. 77): “As hesitações e a angústia de Agamémnon (1-27, 37-43, 94-7), a fidelidade do Velho a Clitemnestra (45-8), o expediente da carta (34-5, 98-9), o pretexto do falso casamento de Ifigênia e Aquiles (100-5, 128-36), a pressão de Menelau (97-8) e dos demais gregos (25-7, 106-7), a anunciada cólera do filho da Nereida (125-8), o oráculo de Calcas sobre a necessidade do sacrifício (88-93), a iminente chegada de Ifigênia (144-52), a possibilidade de Clitemnestra vir a Áulis, em companhia da filha (149-55)”.

empobreceria o texto, na medida em que afastaria o anúncio preliminar que faz de traços psicológicos dos personagens, preparando a ocorrência e o desfecho dos grandes acontecimentos. Em outras palavras, os elementos e também os argumentos do início da peça “irão influenciar e intensificar o πᾶθος e o efeito dramático e cenográfico das representações” (2005, p. 77).

Além dos aspectos concernentes ao Prólogo, no sentido de trazer informações antecipatórias da trama, há questões quanto à transmissão do texto de *Ifig.Aul.*, pois, a peça, em termos gerais, suscitou discussões e estudos sobre sua escrita ter sido feita exclusivamente por Eurípides ou não. A peça é das mais problemáticas de todo o repertório trágico antigo. Sabemos disso a partir de escólios em outros comentários à obra<sup>4</sup> que ela estreou após a morte de Eurípides. Temos ciência de estudos significativos defendendo que determinadas partes da obra conservada não foram escritas por Eurípides e sim por um filho ou sobrinho seu que teria feito intervenções no texto para a sua primeira apresentação, em 405 a.C.

De qualquer modo, aqui especificamente nos interessa saber como foi tratado o Prólogo e o Êxodo. Sobre ambos pesam dúvidas muito sérias e discussões variadas sobre a autenticidade de cada um deles. David Kovacs<sup>5</sup> (2002), por exemplo, edita a obra separando com colchetes todos os trechos que considera fruto do revisor tardio.

No que tange ao Prólogo, já na primeira nota de sua tradução, Kovacs (2002), esclarece que o diálogo inicial em anapestos, incorporando parte do monólogo de abertura, não é encontrado em outras peças de Eurípides que normalmente principiaram em monólogos com versos iâmbicos. No mesmo sentido, mas em uma posição mais nuançada, Ribeiro Jr. (2005, p. 73-77) afirma sobre a composição dos versos: “Santos reconhece, igualmente, a importância do Prólogo

---

4 Conforme GARLAND, 2004, p. 196: *Alceste* (438), *Medeia* (431), *Heráclidas* (possivelmente em 430), *Hipólito*, versão revisada (428), *Andrômaca* (possivelmente em cerca de 425), *Hécuba* (possivelmente antes de 423), *As Suplicantes* (possivelmente em 423), *Íon* (possivelmente em 418), *Hércules* (possivelmente em 417), *Hércules* (possivelmente em 417), *Electra* (possivelmente em 415), *As Troianas* (415), *Ifigênia entre os Tauros* (possivelmente em cerca de 413), *Helena* (412), *As Fenícias* (possivelmente em 409), *Orestes* (408), *Ifigênia em Aulis* (produzida, postumamente, em 405), *As Bacantes* (produzida postumamente em 405) e *Resos*, de autoria desconhecida e data incerta.

5 A peça *Ifig.Aul.* pertence à fase final da carreira dramatúrgica de Eurípides. Não se pode precisar com exatidão o ano de sua performance nas Grandes Dionísias, mas com base na reflexão de David Kovacs (ed. e trad. de Eurípides) e Robert Garland, situamos essa data, no presente contexto, no ano de 405 a.C.

em termos de espetáculo, e considera interessante a brusca quebra do diálogo anapéstico no v. 49”, finalizando o capítulo do seguinte modo:

Por fim, a representação da entrega da carta ao Velho Servidor (111-4) em jarro de terracota datado de -200/-150 evidencia que, nessa época, o prólogo — original ou não — era parte integrante do texto “definitivo” da IA. (RIBEIRO JR, 2005, p. 77).<sup>6</sup>

De fato, não é possível atestar tal originalidade. Aliás, não é apenas sobre o Prólogo que pairam dúvidas. O Êxodo, por exemplo, mais controvérsias apresentará, especialmente considerando a fala do Mensageiro em *Ifig.Aul.* descrevendo a substituição de Ifigênia por uma corsa, no exato momento em que iria ser imolada. O mito de Ifigênia, por seu turno, é muito anterior à peça atribuída a Eurípides, e a variante que ele adotou, sequer representa a primeira referência textual sobre o caso. Segundo Santos (1998), Ribeiro Junior (2005) e Bourscheid (2012), a primeira fonte que chegou ao nosso conhecimento, dando conta da filha de Agamémnon que precisou ser sacrificada por determinação divina, está nos *Cantos Cíprios*:

καὶ τὸ δεύτερον ἡθροισμένου τοῦ στόλου ἐν Αὐλίδι Ἀγαμέμνων ἐπὶ θηρῶνβαλὼν ἔλαφον ὑπερβάλλειν ἔφησε καὶ τὴν Ἄρτεμιν. μηνίσασα δὲ ἡ θεὸς ἐπέσχεν αὐτοὺς τοῦ πλοῦ χειμῶνας ἐπιπέμπουσα. Κάλχαντος δὲ εἰπόντος τὴν τῆς θεοῦ μῆνιν καὶ Ἰφιγένειαν κελεύσαντος θύειν τῇ Ἀρτέμιδι, ὥς ἐπὶ γάμον αὐτῇ Ἀχιλλεῖ μεταπεμψάμενοι θύειν ἐπιχειροῦσιν. Ἄρτεμις δὲ αὐτὴν ἐξαρπάσασα εἰς Ταύρους μετακομίζει καὶ ἀθάνατον ποιεῖ, ἔλαφον δὲ ἀντὶ τῆς κόρης παρίστησι βωμῶι.

E quando a expedição se reuniu em Aulis pela segunda vez, Agamémnon atingiu um cervo durante uma caçada, e disse ter superado até mesmo Ártemis. Encolerizada, a deusa impediu a navegação, enviando tempestades. Calcas, então, falou da cólera da deusa e exortou-os a sacrificar Ifigênia a Ártemis. Mandando buscá-la a pretexto de um casamento com Aquiles, eles tentaram sacrificá-la, mas Ártemis arrebatou-a, transportou-a para os Tauros, tornou-a imortal e colocou sobre o altar uma corça no lugar da donzela. (BOURSCHEID, 2012, p. 24).

Diante de tal, em *Ifig.Aul.*, na redação que nos chegou, elegeu-se a salvação de Ifigênia em detrimento de sua morte. No entanto, existe outra variante mítica sobre a jovem, qual seja, por óbvio, a de que a filha de Agamémnon e Clitemnestra foi imolada no altar de Ártemis, quando a armada grega aguardava acampada na costa de Áulis. Neste sentido, na redação original de Eurípides, Ifigênia teria sido realmente sacrificada ou substituída por uma corsa no momento do sacrifício?

<sup>6</sup> Para uma análise detalhada sobre os estudos ligados ao prólogo de *Ifig.Aul.*, remeto o leitor ao estudo de RIBEIRO JR (2005), em que o dissertante faz uma extensa análise da questão.

Segundo George Kovacs (2010, p. 47)<sup>7</sup> as decisões adotadas na adaptação de um mito são elementos fundamentais para interpretar e dar sentido ao trabalho de qualquer poeta grego. Contudo, para Eurípides, isto seria de maior importância, quando consideramos a reputação que tinha de ser representante de inovações e desafio às regras gerais na construção de suas peças.

Kovacs (2010, p. 48) também acredita que a tendência à variante mítica que implica na morte de Ifigênia – como acontece no *Agamémnon* de Ésquilo, por exemplo – está diretamente relacionada à existência de uma versão que fundamente o assassinato do general dos aqueus por sua esposa Clitemnestra. Ele conclui, em sua dissertação, que foi Ésquilo a primeiro apresentar o sacrifício da jovem princesa (2010, p. 74) – o que se reforça pelo fato de que Eurípides e sua obra são posteriores ao *Agamémnon* de Ésquilo. Diante deste e de outros fundamentos, para Kovacs (2010, p. 60), *Ifig.Aul.* não terminava, originalmente, com Ifigênia sendo salva; ao contrário, a menina teria sido sacrificada e morta em Áulis.

Ao mesmo tempo em que afirma a impossibilidade de se concluir assertivamente sobre a salvação de Ifigênia, não sendo possível assegurar qual a real escolha feita por Eurípides, Kovacs (2010), com base nas abordagens que fez em sua dissertação, conclui, afirmando que uma Ifigênia salva teria alguma sintonia com os propósitos da peça, mas o resultado mais realizável seria o de que a protagonista foi morta.

Também David Kovacs (2002) adota essa perspectiva, e decide editar a obra separando com colchetes todos os trechos que considera fruto do revisor tardio. As demais partes do texto da primeira apresentação corresponderiam aos versos escritos por Eurípides, apenas com intervenções menores de seu filho ou sobrinho. Para o estudioso, (2002, p. 161), não é genuíno o final do texto grego transmitido, quer dizer, os vv. 1532-1629, incluindo a fala do segundo mensageiro, que diz que Ifigênia desapareceu, sendo sacrificada em seu lugar a corsa. Portanto, segundo ele, o texto de 405 a. C. terminava no v. 1531, depois que Ifigênia sai para ser sacrificada e o coro faz seu Êxodo.

Além de toda a problemática apresentada referente à autoria ou não de Eurípides em relação a partes significativas da peça em estudo, *Ifigênia entre os Tauros* foi escrita pelo menos seis anos antes de ter iniciado a escrita de *Ifig.Aul.*

---

7 As traduções nesta dissertação foram feitas por mim, quando não, serão indicados os tradutores.

Verifica-se, na intriga dessa peça anterior, que a substituição de Ifigênia por uma corsa, no exato momento sacrificial, serviu como justificativa para Ártemis ter levado a jovem para uma região habitada por povos bárbaros que agiam sacrificando helenos que por lá aparecessem. Segundo o enredo da peça, a deusa poupa a jovem princesa da morte propriamente dita e a transforma na responsável pelo seu culto na região.

A explicação deste desfecho vem no Prólogo de *Ifigênia entre os Tauros* - obra sobre a qual desconhecemos haver dúvidas sobre a autoria ser de Eurípides - e em *Ifig.Aul.*, mas, nesse caso, no controverso Êxodo. Salientamos que, em princípio, acreditamos não haver exigência de que uma obra esteja vinculada a outra. Isto é, não havia obrigatoriedade de Ifigênia, quando em Áulis, ser substituída por uma corsa no momento de seu sacrifício pela armada grega justificando estar viva na região da Táurida na obra anterior. No entanto, a escolha por tal vínculo constitui-se como fundamento para adoção de uma das duas variantes sobre o mito de Ifigênia em *Ifig.Aul.*

Em suma, temos um final duvidoso em *Ifig.Aul.* que nos obriga constantemente a refletir sobre como avaliar o próprio texto, que alterna a compreensão, se acatarmos que Ifigênia morreu ou se não. Temos também um Prólogo que inicia com Agamémnon escrevendo, apagando e reescrevendo as tabuinhas sobre o chamamento de sua filha ao acampamento, ou seja, mesmo o personagem da trama, não apresenta certeza do que fazer, mesmo estando, supostamente, diante de uma exigência divina. Os primeiros versos de *Ifig.Aul.* apresentam a fala do Velho diante do flagrante tormento que assola o comandante dos aqueus:

Mas tu, acendes	
a luz da lâmpada, gravas uma tabuinha,	35
essa que ainda seguras nas mãos,	
de novo apagas essas mesmas letras,	
colocas um selo, em seguida o retiras	
e lanças a tabuinha ao solo, derramando	
abundantes lágrimas. Em meio aos apuros,	40
nada te falta para estares louco!	
Por que sofres? Que novidade há para ti, rei?	
Vamos, compartilha comigo essa história;	
vais contá-la a um homem bom e fiel. (RIBEIRO JR, 2005, p. 159)	

Agamémnon então responderá: a) explicando o rapto de Helena por Páris (cf. RIBEIRO JR, 2005, vv. 75-76); b) a invocação por Menelau do juramento feito a Tíndaro, quando do casamento de suas filhas Helena e Clitemnestra (vv. 75-79); c) a exigência de Ártemis revelada a Calcas, sobre o sacrifício de sua filha Ifigênia (vv. 89-93) e d) os argumentos de Menelau para convencer o irmão a sacrificar a própria filha (vv. 97-98), com a consequente remessa de tabuinhas lacradas por Agamémnon, para que Clitemnestra trouxesse ao acampamento a primogênita do casal, sob o argumento de que a menina esposaria Aquiles (vv. 98-100).

É então assim que se inicia a tecelagem da trama de *Ifig.Aul.* em dois fios: casamento e sacrifício. O argumento que Agamémnon utilizara para atrair sua filha para a costa da Beócia é um casamento com um dos grandes e mais conhecidos heróis da Guerra de Tróia: Aquiles.

Filho de Tétis e Peleu, o grande guerreiro desconhece as tais núpcias: “Aquiles fornece o nome, não o ato/ ele não sabe do casamento, nem o que planejamos” (RIBEIRO JR, 2005, vv. 128-129). Tramar bodas quando na verdade se intenciona um sacrifício humano de sangue, já seria por si abominável, especialmente por envolver uma filha primogênita e totalmente inocente. Além disso, no caso de Ifigênia, temos também que o engenho de Agamémnon envolve Aquiles, filho de uma imortal e de um mortal. Em vista de todos esses fatores, o Velho se surpreende quando sabe dos planos do comandante dizendo:

Terrível é o que ousaste, senhor Agamémnon!  
Ao filho da deusa, tua filha como esposa  
prometeste, enquanto a trazias como vítima para os Dânaos! 135

Agamémnon  
Ai, ai, estava fora de mim! (RIBEIRO JR, 2005, p. 167)

As cartas, as tabuinhas cujas escritas, de Agamémnon, são feitas, refeitas, apagadas, reescritas e mais adiante, até mesmo interceptadas (Menelau a toma das mãos do Velho e a lê, rompendo o selo que a lacrava, vv. 314-316 e 325-326), são referência clara da importância dessa carta, se quisermos interpretar criticamente o texto de *Ifig.Aul.*

Agamémnon já havia mandado chamar Ifigênia, ordenando à esposa que a trouxesse a Áulis. Contudo, amargurado pela decisão que havia tomado, muda de ideia e escreve nova determinação: o Velho é responsável por dar conhecimento a



Clitemnestra de que não deve a filha do casal ser conduzida para “as naus dos Dânaos (RIBEIRO JR, 2005, p. 169, vv. 148)”, mas o ouvinte do relato inicial percebe que está feita grande confusão e questiona a ordem do seu senhor perguntando: “Mas diz, quando eu contar isso, como parecerei / confiável à tua filha e à tua mulher? (vv. 153)”, quando Agamémnon responde: “Guarda o selo que sobre esta tabuinha estás carregando”. E, não obstante, quando Menelau se aproxima do Velho, toma-lhe a tabuinha, rompe o lacro, lê a mensagem e vai tomar satisfações com o irmão, naquele momento da peça, após instaurado o ἄγών (= *agón*) entre Agamémnon e Menelau, o destino de Ifigênia já estava traçado em *Ifig.Aul.*, porque é mais do que simplesmente a mensagem não sair das mãos do Velho, o mais simbólico e significativo é o fato do selo ter sido rompido, e de, por outro lado, as mulheres envolvidas não terem escutado a nova mensagem.

Não seria em *Ifig.Aul.* a primeira vez que Eurípides se utilizaria da escrita para confrontar pensamentos de seus personagens e mesmo antecipar desgraças; em *Hipólito* (428 a.C.), por exemplo, é a carta de Fedra que lhe dá voz, mesmo após morta, e implica na crença cega de Teseu de que seu filho Hipólito envolveu-se com sua madrasta, desrespeitando o leito conjugal paterno. Zilberman (2008, p. 87-88) traça interessante comparativo entre as cartas ambientadas em *Hipólito* e muito depois em *Ifig.Aul.*, especialmente quanto à necessidade de que uma carta fosse lida por alguém de confiança do escrevente, para que então fosse possível atribuir-lhe os efeitos desejados:

Tal com Fedra, *Agamémnon mentira*, pois o objetivo para a vinda de Ifigênia era oferecê-la em sacrifício a Ártemis, para, conquistando as benesses da deusa, ter condições favoráveis de zarpar na direção de Troia [...]. *Arrependido, Agamémnon desmente-se em nova missiva*, em que pede que a moça permaneça em Micenas, escapando à morte que a espera no porto de Áulide, onde se encontra o exército aqueu. É essa segunda carta que ele entrega ao ancião, registrada nas tabuletas lacradas por ele. [...]. Mais adiante na mesma cena, a questão se inverte: o ancião não tem certeza se a filha e a esposa de Agamémnon *acreditarão em suas palavras*; [...]. Também nesse caso, Eurípides parece utilizar um procedimento comum à época em que a ação se passa. Steven Roger Fischer destaca que, no Egito do segundo milênio antes de Cristo, a correspondência “não tratava da leitura como a conhecemos hoje, mas era o testemunho oficial de um meio oral”. *A transmissão não se limita ao suporte físico, mas precisa ser reiterada verbalmente por seu portador: “a mensagem verdadeira não está na tabuleta cuneiforme ou na carta em papiro, mas na transmissão oral final: ou seja, ela reside no escriba que lê a mensagem em voz alta para o destinatário.”* (ZILBERMAN, 2008, p. 87-88; *itálicos nossos*).

Segundo Thomas (2005, p. 86/87) em seu estudo sobre *Letramento e oralidade na Grécia antiga*, a palavra escrita poderia ter nascido imbuída de um caráter assegurador da imortalidade, pensamento que se torna paradoxal, também confrontador, uma vez que se trata de imortalidade em relação ao conhecimento e à continuidade de si como rastro de escrita, diante do contexto das tabuinhas de Agamémnon em *Ifig.Aul.* É que a missiva que chegou às mãos e ouvidos de Clitemnestra, argumenta sobre um casamento no âmbito da realeza e da divindade (a princesa iria casar com o filho da deusa Tétis), porém, como a nova mensagem não chegou, Ifigênia estará em Áulis e será sacrificada para que Ártemis devolva os ventos e se desencadeie a Guerra de Tróia.

Os problemas de transmissão, verificados atualmente no texto de *Ifig.Aul.*, já estavam presentes quando foram escritos Prólogo e Êxodo da peça apresentada no Teatro de Dioniso há pelo menos vinte e seis séculos. Afinal de contas, o próprio enredo vai construindo sequencialmente a crescente dificuldade para impedir o sacrifício. Por exemplo, mais difícil tornou-se para Agamémnon impedir o sacrifício, pois, mal terminara a discussão entre o pai e o tio da menina, vem o Mensageiro anunciar a chegada, vindos de Micenas, de Clitemnestra, Ifigênia e o pequeno Orestes. Além disso, chega o momento em que a própria Ifigênia toma as rédeas do caso e decide entregar-se de forma voluntária ao altar de Ártemis, submetendo seu pescoço ao gládio.

Diante destes argumentos, aquela tabuinha interceptada no Prólogo representa menos a imortalidade de Ifigênia e mais a prevalência da decisão por sua morte. Naquela escrita não houve, em sentido estrito, a permanência de que trata Thomas, mas há o elemento característico de uma sociedade que até pouco tempo comunicava-se exclusivamente pela palavra falada e atribuía considerável valor à mensagem escrita “confirmada” oralmente:

A mensagem escrita era imutável, fosse uma maldição ou um memorial, e persistia sem a presença do autor. (...) Muito, se não toda a escrita antiga em pedra, pretendia representar afirmações que deveriam ser enunciadas em voz alta, geralmente em verso: aqui, portanto, a escrita está a serviço da palavra falada, um meio de comunicar o que seria comumente cantado ou dito. Isso parece ser confirmado pelo fato de que, embora os poetas começassem a escrever sua poesia nesse período, a execução permanecia o principal veículo de transmissão. Na verdade, os poetas continuam a pensar na própria poesia, e portanto no canto, não na palavra escrita, como transmissora de imortalidade. Simônides, poeta do século VI tardio, escarnejava dizendo que sua poesia duraria muito mais do que uma mera inscrição (*PMG*, fr. 581). A escrita aqui só podia ser pensada como

instrumento mnemônico para o que deveria ser comunicado oralmente. (THOMAS, 2005, p. 87).

Nesse sentido, se levarmos o teorizado por Thomas até *Ifig.Aul.*, vemos que o texto que chegou até nós precisa ser analisado como um *corpus* trágico que poderia sim, mesmo que escrito com auxílio de terceiros, representar ideias de Eurípides sobre o mito de Ifigênia; não seria mesmo possível discutir “pureza” num texto tão antigo, mas também não é necessário fazê-lo, isto é, o que temos já fornece indicativos fortes de que mesmo as vontades dos personagens na trama gravitam em torno de dúvidas, enganos, alteridades nos pensamentos, nas missivas e nos cantos no decorrer da peça. Não obstante, a discussão sobre a problemática textual direciona para a reflexão de elementos importantes na trama e faz parte tanto da recepção quanto da hermenêutica assimilada ao texto de *Ifig.Aul.*

*Ifigênia em Áulis* é uma peça de dissensos de todas as ordens. Alguns exemplos já foram dados: é a carta que chega e que não chega, é a decisão de Agamémnon em sacrificar a filha e o arrependimento (que no caso, não será eficiente), é a mudança do que foi antes pensado, com vontade de agora salvar e proteger a menina.

No contexto da peça também não há consenso entre Ifigênia e sua mãe quanto à aceitação da jovem em ser sacrificada por exigência da deusa Ártemis e nem mesmo quanto aos ritos a serem praticados diante da morte. Tampouco há consenso entre a intenção de Aquiles e o projeto de Agamémnon que atraiu a filha ao acampamento em Áulis com o embuste de que iria ter núpcias com o grande herói mirmidão.

Em relação ao ἀγών (= *agón*) entre Agamémnon e Menelau, o marido de Helena fica enfurecido pela eventual impossibilidade de embarcarem para Tróia, mas ambos chegam a concordar, embora apenas momentaneamente, sobre o quanto é nefando exigir o sacrifício da menina. A intervenção do coro marca bem essa passagem: “Eis palavras bem diferentes das ditas/ anteriormente, e apropriadas: não destruir os filhos.” (RIBEIRO JUNIOR, 2005, p. 185, vv. 402-403)

Ocorre que o caráter de Agamémnon é vacilante do início ao fim da obra, e por mais que se busquem argumentos que fundamentem as decisões tomadas, não se pode também assegurar que o sacrifício de Ifigênia decorreria apenas do temor à

deusa Ártemis, mas também e preponderantemente respeitando seus pares. Não sacrificar a filha o faria desertor, impediria os ventos e, por conseguinte, a guerra, ou seja, o comandante não é apenas um devoto das divindades gregas, ele é orgulhoso do poder que detém como homem sobre os outros homens e também sobre as mulheres.

Na obra de Easterling e Knox (2008) aparece essa consideração sobre o caráter do pai de Ifigênia: os autores aduzem que as obras “antibelicistas” (com aspas no livro) de Eurípides são complexas e ambíguas. E que na peça há a representação de uma imagem de covardia moral e de ambição pessoal de Agamémnon. Enquanto da parte de Ifigênia, por ter ela aceito o sacrifício usando como justificativa a causa pan-helênica, haveria uma identificação de um símbolo irônico de Eurípides quanto à loucura da guerra: uma menina dar livremente sua vida crendo em argumentos enganosos nos quais apenas ela acredita. Nesse sentido, é também como Silva (2005, p. 154) sintetiza sobre a menina a ser sacrificada: “Trágico é, apesar de tudo, o sentimento de que Ifigênia vai dar a vida por criaturas e interesses que de facto o não merecem”.

Silva (2005, p. 152 e 163) novamente apresenta problemas de transmissão de *Ifig.Aul.*: também a mudança de pensamento da protagonista no breve espaço em que se desenvolve costumeiramente uma tragédia antiga é razão de crítica, aliás, desde Aristóteles com a *Poética*. Parece ser impossível a mudança na compreensão da jovem, a mulher talvez não pudesse pensar, quanto mais mudar de pensamento. A personagem Ifigênia acaba se revelando mais coerente com a sociedade da época, se compararmos seu discurso com o de Clitemnestra. Entre elas também acontecerá o ἄγών (= *agón*), pois, conforme será detalhado no próximo capítulo, a sacrificada não aceita homenagens fúnebres embora esteja sendo levada à morte. Em suma, nem mesmo na protagonista encontram-se certezas e linearidade: primeiro rogará por sua vida efusivamente, depois se desapegará da existência em decisão irrevogável.

Assim, as discussões que representam um esforço hercúleo em contestar quais partes de *Ifig.Aul.* são da lavra de Eurípides, quais não, encontram abrigo no guarda-chuva da busca da verossimilhança, pois verdade absoluta alguma poderá ser depreendida destas análises. É importante recordar tal aspecto, porque neste estudo não se acata simplesmente de forma peremptória que o desfecho da obra é

apócrifo e que o único fim factível é a morte da protagonista, embora seja uma possibilidade plausível. Há, segundo Lemaire (2015), irretocável lógica e coerência dentro da cabeça das personagens, apesar de que, ao mesmo tempo, tenhamos apontado os dissensos entre os mesmos:

Todos os protagonistas raciocinam de forma lógica: Clitemnestra condena Agamêmnon em nome de uma lógica da falta (ele não deveria sacrificar a sua filha), enquanto o grande rei dos Aqueus segue uma lógica de lei segundo a qual ele não pode se opor à vontade dos gregos, sejam quais forem os danos colaterais. Quem está certo? Onde está a verdade? As cenas de *agón* nos ajudam a compreender que a tragédia não trata da verdade (pelo menos no sentido filosófico). Não há um personagem que seria o depositário da verdade, porque ele desenvolveria um discurso organizado e lógico, então verdadeiro. A tragédia não tem vocação nem filosófica, nem moral. De fato, não podemos ver como alguns personagens, com suas histórias monstruosas, poderiam nos dar lições de vida. Seus destinos são únicos, não podendo, portanto, ser transpostos e aplicados ao resto da humanidade. (LEMAIRE, 2015, p. 21).

Concordamos então que as análises feitas são importantes para compreensão da obra de Eurípides. Devemos nos acautelar, contudo, de fazer afirmações categóricas sobre as razões de escolha do poeta, mesmo considerando que *Ifig.Aul.* tenha sido apresentada após sua morte e com aspectos métricos e de enredo destoantes de suas produções anteriores.

Dessa forma, compartilhamos, no sentido do que foi desenvolvido na primeira parte deste capítulo, das posições adotadas por Ribeiro Junior (2005) e Bourscheid (2012) em seus estudos, pois, embora possam parecer antagônicas<sup>8</sup>, confirmam, embora sob prismas distintos, não existir apenas uma interpretação a ser feita sobre *Ifig.Aul.* De qualquer modo, nunca saberemos, de forma definitiva, quais

8 “A leitura cuidadosa dos testemunhos literários e iconográficos mais antigos revela que não ficou claro, para os que presenciaram a substituição *in extremis* de Ifigênia pela corça, que a jovem havia sobrevivido ao ritual do sacrifício. Os testemunhos literários são relatos de um narrador onipresente que, em benefício dos leitores, esclarece os acontecimentos que outros presenciaram sem terem compreendido: nenhum personagem presente afirma, sem deixar margem a dúvidas, que Ifigênia sobreviveu. [...] De acordo com o enredo da IT, discutido na seção anterior, *Eurípides estava ciente desse detalhe e decidiu então inovar, estabelecendo que a substituição pela corça foi presenciada, sem sombra de dúvida, por todo o exército reunido* (1584-89)”. (RIBEIRO JUNIOR, 2005, p. 61-62; *itálicos* nossos). — “Compartilho do posicionamento de Wright sobre a questão: Eu acredito que deve-se tomar cuidado ao se fazer afirmações seguras sobre as fontes de Eurípides (ou de qualquer poeta grego clássico). Quaisquer conclusões que se possa obter sobre supostas influências, alusões e intertextos precisa ser vista como experimental e provisória, subordinadas a insuperável escassez de informação. Em particular, *eu creio que se deva ser cauteloso em afirmar que Eurípides era radicalmente inventivo em seu tratamento do mito. A ausência de fontes claras e paralelos para aspectos ‘singulares’ não deve necessariamente nos levar a concluir que Eurípides foi o inventor de tais aspectos.* Nem afirmações seguras nem respostas definitivas são possíveis.” (BOURSCHEID, 2012, p. 33; *itálicos* nossos).

as escolhas que Eurípides teria feito e quais exatamente teriam sido as fontes de onde bebeu e que serviriam para fundamento de cada aspecto da trama da peça em estudo.

## 2.1 HELENA E IFIGÊNIA – VARIANTES MÍTICAS NO CONTEXTO DENTRO E FORA DA TRAGÉDIA

Em algumas interpretações do ciclo dos atidas e seu contexto mítico encontramos Helena e Ifigênia caracterizadas, antes de outras considerações, como parentes (tia e sobrinha). No plano de *Ifig. Aul.* Ifigênia será sacrificada para que a Hélade possa atacar os troianos, deflagrando uma guerra por vingança pelo rapto de Helena. Assim, nos propomos aqui a refletir sobre de que modo se relacionam os mitos de Helena, que naquela trama está em Tróia com Páris, e Ifigênia, que está na costa de Áulis aguardando ser sacrificada. Vejamos inicialmente sobre a esposa do espartano Menelau, mais conhecida como Helena de Tróia:

Οὐκ ἔστ' ἔτυμος λόγος οὗτος,  
οὐδ' ἔβας ἐν νηυσὶν εὐσέλμοις,  
οὐδ' ἴκεο Πέργαμα Τροίας.

esse discurso não é verdadeiro:  
nem foste nas naus de belos bancos,  
nem chegaste à fortaleza de Troia. (GOMES, 2009, p. 70)

O excerto acima é da *Palinódia a Helena* atribuída ao poeta lírico dos séculos VII-VI a.C., Estesícoro<sup>9</sup>. Conforme Pulquério (1974), houve uma lenda na antiguidade de que Helena teria punido Estesícoro com a cegueira, pois o poeta, assim como já havia acontecido com Homero e Hesíodo, traçou uma imagem difamatória da espartana mais afamada desde sempre. Ele teria compreendido a

9 Στησίχορος (= Estesícoro), nascido em 632/629 a.C., Maturus, Bruttium, Magna Grécia [agora no sul da Itália], morreu em 556/553 a.C., Catania [ou Himera], Sicília, poeta grego conhecido por seu verso lírico distintivo em temas épicos. Integra o cânone dos nove poetas líricos arcaicos. Seu nome era originalmente Teisias, de acordo com o léxico bizantino Suda (séc. 10). Estesícoro, que em grego significa “aquele que dirige os coros”, era um nome próprio derivado de sua atividade profissional, que ele praticava especialmente em Himera, uma cidade na costa norte da Sicília. (<https://www.britannica.com/biography/Stesichorus>). Estesícoro é associado à cidade de Hímera, na Sicília, por diversas fontes antigas. No entanto, estas são pouco unânimes quanto à cidade natal do poeta. Se umas mantêm Hímera como berço de Estesícoro, outras atribuem ao poeta outras origens, como a cidade de Maturus, ou Lócris Epicefíria, ambas no sul da Itália (Magna Grécia). Estesícoro usava temas Épicos em seus poemas e estruturas métricas dactílicas acompanhadas de música cf. ERCOLES, Marco. *Stesícoro: le testimonianze antiche*. Bologna: Pron Editore, 2013. 774 p.

razão da perda da visão e resolveu escrever uma retratação (Palinódia) para a ofendida, sendo que na sequência, voltou a ver. É assim que temos uma das versões míticas de Helena: não é a esposa de Menelau que foi levada de Esparta a Tróia, ela jamais esteve lá. Quem esteve então? Campos (2016) esclarece de forma precisa:

A tópica da substituição por um ídolo, saída arcaica de Estesícoro para salvar a reputação de Helena, surge de uma “nova” (*pálin*) “canção” (*oidé*), uma *Palinódia*, uma versão poética na qual Helena não teria sido levada a Troia, mas apenas um ídolo (*eídolon*) seu. (AUSTIN, 1994; CAMPOS, 2016, p. 48).

Neste sentido, Helena seria inocente, pois, um simulacro, uma imagem sua não representa a espartana propriamente dizendo. Eurípides, de qualquer modo, muito antes da peça que trata do sacrifício de Ifigênia, escreveu *Helena*, 412 a.C. (sobre a qual não localizamos dúvidas de ter sido escrita por ele), ocasião em que justamente encampou a ideia acima, isto é, de que a esposa de Menelau não teve culpa alguma sobre seu destino. Helena não esteve em Tróia e seguiu com Páris Alexandre para a cidade de Príamo, “uma nuvem totalmente igual a ela” ou “um fantasma de Helena” (Grimal, 2011, p. 198). Aliás, é assim a primeira fala da personagem protagonista na peça euripidiana:

Sou conhecida por Helena e os males que sofri vou agora contar-vos. Certo dia, três deusas – Hera, Cípris e a virgem filha de Zeus (25) – foram ao encontro de Alexandre no recôndito vale do Ida. O motivo era a beleza: queriam que, como juiz, determinasse qual delas era a mais formosa. Ora, Cípris, que me prometera a Páris em casamento, aliciando-o com a minha beleza – *se pode chamar-se belo ao que traz infortúnio* –, foi a deusa vencedora. Então, Páris, deixando os redes do Ida, partiu para Esparta na intenção de reclamar o meu leito. (30) *Hera, porém, despeitada por não ter vencido as rivais, envolveu num vento de fantasia as minhas núpcias com Páris, entregando ao filho do rei Príamo, em meu lugar, uma imagem viva, esculpida à minha semelhança na matéria de que é feito o céu. E está iludido de que me possui (35) – vã ilusão! – mesmo sem me possuir. [...] Na verdade, não fui eu a causa da guerra de Tróia ou o prêmio da lança helénica, mas o meu nome. [...] Por minha causa, muitas vidas se perderam nas margens do Escamandro.* E eu, que tudo isso sofri, sou agora amaldiçoada e todos acreditam que, por haver traído o meu esposo, desencadeei uma guerra terrível para os Helenos. (OLIVEIRA, 2015, p. 112-113; *itálicos* nossos).

Helena é responsável por grandes infortúnios, seja ela mesma ou apenas o seu nome. Na *Ilíada*, muito anterior ao advento da tragédia, Helena é quem por

último fala antes de Príamo, no Êxodo, honrando Heitor em seu funeral, após seu pai conseguir negociar com Aquiles o corpo de “Heitor doma-corcéis” (MENDES, 1950).

Já na tradição homérica, não é retratado o simulacro de Helena, mas sim a própria espartana, antes esposa de Menelau e que esteve efetivamente em Tróia ao menos nos dez longos anos em que troianos e helênicos encontraram-se em guerra. Helena é bastante atuante na *Ilíada*, exemplos são, como já dito, a última a falar antes do rei de Tróia na celebração dos funerais de Heitor, e, dentre outros, também quando pouco antes do combate entre Páris e Menelau (MENDES, 1950, cantos V-VII), está novamente ao lado de Príamo em uma torre, apontando e dando conhecimento de quem são, um a um, os chefes helênicos.

As principais representações míticas de Helena não encerram a complexidade desta mulher/personagem da antiguidade clássica, mesmo quanto ao seu nascimento não há unicidade com relação ao que nos foi transmitido. Segundo Grimal (2011), Helena é a filha de Zeus, seu pai humano é Tíndaro, sua mãe é Leda, esposa de Tíndaro, ou, como muito anterior a Homero, Némesis. Há outras tradições que a dão por filha do Oceano ou de Afrodite. Aqui nos importa o que Helena representa, considerando as tradições míticas, no sentido de que ela também é filha de seres divinos.

Já foi comentada a hipótese do possível salvamento de Ifigênia em *Ifig.Aul.* para servir de justificativa à vida que levava na Táurida em outra obra de Eurípides (*Ifigênia entre os tauros*), mas e quanto à peça *Helena*, também da lavra do último grande tragediógrafo? Em uma análise simples das três narrativas e se considerarmos terem sido idealizadas pela mesma cabeça, pode-se dizer que houve a decisão de resgatar Helena quando a armada grega estava acampada em Áulis, mesmo que para tal empreitada fosse necessário o sacrifício de Ifigênia. Especificamente em *Ifig.Aul.* não há discussão de que a guerra seria levada a cabo para resgate de uma “nuvem/fantasma/imagem viva”, enquanto a verdadeira Helena estava protegida no Egito aguardando Menelau voltar para lhe resgatar. Ao contrário, na narrativa em questão, os mitos de Helena e Ifigênia se entrelaçam porque a esposa traidora de Menelau é a razão pelo qual a armada grega está acampada em Áulis. É por Helena que toda a Hélade se levantou a cumprir o juramento feito a Tíndaro quando do casamento de sua filha com Menelau. Em última análise, Ifigênia foi sacrificada para que o rapto de Helena fosse vingado.



Weffort, (2008, p. 62-63) corrobora o que já afirmado aqui (também com base em outros estudiosos) sobre o mito de sacrifício de Ifigênia ter aparecido primeiramente nos *Cantos Cíprios* de Estasino, mas que chegaram até nós por meio de Proclo, autor do século V d.C. Ele também diz que a figura de Ifigênia é bastante anterior aos mitos de Tróia e, por consequência, à escrita trágica:

Era uma divindade associada a à (*sic*) Ártemis sob diversas formas: como sua vítima no santuário de Áulis; como sua sacerdotisa em Táuris e em Bráuron; e, ainda, como a mais antiga proprietária do templo de Ártemis em Egira, na Acaia. Ela se confunde com a própria deusa no templo de Ártemis-Ifigênia, de Hermione. Para Hesíodo e Estesícoro, Ártemis a teria transformado em Hécate, uma divindade tão próxima de Ártemis que freqüentemente é difícil distingui-las na iconografia. (WEFFORT, 2008, p. 62-63)

Na trama de *Ifig.Aul.* temos uma ambiguidade do Êxodo, já foi dito, mas algo a considerar é: tenha sido a escolha feita por Eurípedes ou não, tivesse Eurípedes Minor escolhido alterar o final da peça de Eurípedes após a sua morte, o sacrifício de Ifigênia já apresentava variantes, tanto no que se refere a sua morte (ou não), e mesmo quanto a sua identidade. Aliás, Ifigênia, no *Catálogo das Mulheres*, atribuído a Hesíodo, é Ifiméde, filha do atreída, que salva em Áulis, tornou-se imortal: “a Ártemis dos caminhos (ou encruzilhadas)”, ou seja, Hécate (Weffort, 2008, p. 63).

Quanto às escolhas míticas feitas em *Ifig.Aul.*, idealizadas e realizadas (ou não) por Eurípedes, estas aconteceram de modo a sustentar um final que fixasse o salvamento de Ifigênia por Ártemis e a troca de um sacrifício humano por um sacrifício animal (nas edições que aqui utilizamos fala-se de uma corsa, mas há estudos que a dizem trocada por um urso), notadamente porque as tragédias, não apenas a obra euripidiana, utilizaram-se do vasto universo mítico já existente para suas obras, isto é, não os teria inventado, as variantes existiam e eram tratadas gerações após gerações.

Weffort (2008) expõe que mesmo dentro do contexto das obras de Eurípedes, o sacrifício de Ifigênia e mesmo o mito que a envolve são representados em outros contextos, roupagens e interpretações, como por exemplo, em *Andrômaca* (quando Peleu censura Menelau, lembrando sobre o sacrifício brutal de Ifigênia quando estavam acampados em Áulis), nas *Troianas* (com Cassandra profetizando o destino funesto de Agamémnon, lembrando que ele sacrificou a própria filha para uma causa inglória: a destruição de Tróia), em *Electra* (na

discussão entre Clitemnestra e a protagonista), também em *Orestes*<sup>10</sup> (lembrando que este realizará a vingança da morte de Agamêmnon, matando a mãe).

Especificamente em *Electra*, e aqui não apenas a peça de Eurípides mas também a de Sófocles (que possivelmente foram apresentadas na mesma época, 415 a.C.), ao retratarem a morte de Clitemnestra por Orestes, a mãe da menina sacrificada argumentará em sua defesa, face às acusações de sua outra filha, Electra, evocando o sacrifício de Ifigênia na costa de Áulis. Em Eurípides e Sófocles temos Clitemnestra dizendo:

Quando Tíndaro me deu  
a teu pai, pretendia me ver morta  
ou algum filho meu? Quando Agamêmnon  
levou ao porto de Áulis Ifigênia,  
foi para casá-la com Aquiles,  
mas lhe segou o rosto lindo lá,  
no altar. Tivesse sido pelo bem  
da pólis, se o solar corresse risco,  
fosse para salvar os filhos, ainda  
faria sentido alguém morrer por muitos.  
(...)

Aniquilada, a fúria não teria  
me dominado a ponto de matar  
meu próprio esposo, não trouxera a mênade  
jovial com ele, não a conduzira  
à alcova: duas esposas sob um teto!  
(EURÍPIDES)

Teu pai morreu (insistes nesse assunto)  
por minha causa. Sim, por minha causa!  
Não serei eu quem vai negar, mas Dike,  
a Justiceira, deu-me aval, fiz algo  
em que me secundaras, se pensaras:  
esse teu pai, por quem debulhas lágrimas,  
foi o grego que consentiu – o único! –  
na imolação de tua irmã aos deuses.  
(...)

---

10 No *Orestes*, a menção ao sacrifício de Ifigênia permanece na sombra das palavras não ditas. Orestes, atormentado pelas Erínias e ameaçado de morte pelo tribunal da cidade, que está prestes a votar a sua sentença, após vingar a morte do pai com o assassinato da própria mãe, pede a ajuda de Menelau, recordando-lhe os fatos passados relativos à guerra empreendida contra os troianos para o resgate de Helena. Nos seus relatos, Helena aparece como culpada e a guerra injusta. O sacrifício de Ifigênia em Áulis, por sua vez, é mencionado com reserva:

Pois também meu pai Agamêmnon (vv. 648 ss.)  
reuniu injustamente a Grécia e chegou até Ílion,  
não por seu delito pessoal, mas tratando de remediar a falta  
e a injustiça de tua mulher. Deves devolver-me este favor,  
um em troca do outro.  
(...)  
Quanto ao sacrifício de minha irmã em Áulis,  
disso te pouparei. (WEFFORT, 2008, p. 66).

Com que direito matam minha filha?  
Se a matou em favor do próprio irmão,  
não deveria me pagar por isso? (SÓFOCLES<sup>11</sup>)

Electra, em contrapartida, refutará a argumentação da mãe e não acatará nada do que é dito, lembrando, em Sófocles, da exigência de Ártemis que isentaria seu pai de qualquer responsabilidade.

Já em Eurípides, o argumento de Ártemis não aparece, ao contrário, Electra basicamente chama a mãe de uma mulher vaidosa sem precedentes, qualidade que já se apresentava antes mesmo de Clitemnestra saber que Ifigênia seria sacrificada. Nesse sentido, Clitemnestra também é representada diferentemente nas obras de Eurípides, pois, em *Ifig.Aul.*, a mãe de Ifigênia, Orestes e Electra, se demonstra muito mais amorosa à família do que vaidosa.

Em *Ifigênia em Áulis*, a fala final de Clitemnestra, logo após o Mensageiro ter-lhe contado sobre a salvação de Ifigênia, que teria sido substituída por uma corsa, deixa evidente a sua inconformidade com o destino de sua filha e sua incredulidade diante de tal. Na edição em grego de David Kovacs (2002) temos:

ὦ παῖ, θεῶν τοῦ κλέμμα γέγονας;	1615
πῶς σε προσείπω; πῶς δ' οὐ φῶ	
παραμυθεῖσθαι τοῦσδε μάτην	1617
μύθους, ὥς σου	
πένθους λυγροῦ παυσαίμην;	

Oh filha! Qual dos deuses te roubou de mim?  
Como devo chamar-te a partir de agora? E como posso ter certeza  
de que esta não é apenas uma destas pequenas histórias fantasiosas para  
animar-me,  
para que possa,  
dar cabo aos meus pesarosos sofrimentos por você?<sup>12</sup>

Ou seja, a mãe de Ifigênia não está convencida de que a jovem foi arrebatada da morte no último momento. Clitemnestra não altera seu juízo no curso da peça. Já na primeira conversa que tem com Agamémnon, logo após descobrir que trouxe a filha ao acampamento para que fosse sacrificada, faz questão de revelar que não comunga com a exigência divina e não aceita a argumentação do esposo. Chega a questionar qual dos deuses levou sua filha, não acatando o suposto arrebatamento da morte por Ártemis. Neste sentido, se aceitarmos que

11 Electra(s) Sófocles/Eurípides. Trad. Trajano Vieira. 2009, p. 38. Não há indicação dos versos na tradução.

12 Essa tradução foi feita com o auxílio e orientação do Professor Dr Elias Santos do Paraizo Junior.

Clitemnestra achou ser mentira o que foi relatado, não iremos desconsiderar que sua fala pode se tratar de um comentário metatextual de Eurípides contestando a veracidade dos μῦθοι (= *mythoi*) tradicionais? Posto que afirmou que não passa de um argumento fantasioso o que fora dito pelo Mensageiro, Clitemnestra crê que a filha foi sacrificada e está morta.

Então nos parece possível refletir sobre o destino mítico de Ifigênia no seguinte sentido: a substituição da jovem princesa por uma corsa e sua ida a Táurida representam a morte em vida para Ifigênia, porque estaria impedida de viver com a família, de ter sua própria família, de estar entre suas iguais. Representa, a partir do comportamento de Clitemnestra em toda a trama e especialmente no final, uma sutil contestação das ações realizadas e justificadas em nome das vontades divinas, ou seja, estamos diante de um significativo infortúnio, tanto para Ifigênia, quanto para sua mãe. Em outras palavras, Helena é sempre precursora de infelicidade e desgraça, ao menos para Ifigênia. Mesmo que tenha sido sacrificada ou levada para a Táurida, está na realidade morta, prevalecendo que, tendo sido arrebatada por Ártemis, tornou-se imortal como diz a interpretação mítica mais primitiva sobre a filha do atrida.

Diante desse desfecho que é aceito por uns e contestado por outros especialistas, é interessante retomarmos o Prólogo em *Ifigênia entre os Tauros*, na qual se tem evidente a interpretação do mito de Ifigênia como Ártemis/Hécate naquela tragédia:

Prólogo  
IFIGENIA

Pelops, filho de Tântalo, indo a Pisa  
com velozes cavalos, desposou a filha de Enomao,  
e dela Atreu foi gerado. Atreu gerou  
Menelau e Agamêmnon, de quem eu, Ifigênia, nasci  
de sua união com a filha de Tíndaro.  
Em meio aos torvelinhos que sempre  
agitam o sombrio Euripo com densas brisas,  
acredita-se que meu pai sacrificou-me a Ártemis,  
por causa de Helena, no vale sublime de Aulis.

5

(...)

Quando cheguei a Aulis, pobre de mim, fui erguida sobre  
uma pira e estava prestes a ser morta por uma espada.  
Mas Ártemis entregou aos gregos uma corça em meu lugar  
e transportando-me pelo brilhante Éter,  
enviou-me para esta região dos Tauros,  
terra onde, entre bárbaros, governa o bárbaro  
Toas, de pés rápidos como asas,

30

rapidez dos pés que lhe deu este nome.  
 E neste templo me colocou como sacerdotisa  
 onde a deusa Ártemis se regozija 35  
 (em uma festa que tem só o nome de belo.  
 Mas me calo sobre o resto, por temor a (*sic*) Deusa.)  
 [Segundo a lei desta cidade, sacrifico todo  
 homem grego que ancore nesta terra.]  
 Preparo os sacrifícios, das mortes ocupam-se outros 40  
 [ocultos no templo da deusa].  
 (...)  
 Entro na minha casa, 65  
 o templo da deusa onde habito. (BOURSCHEID, 2012, p. 69-73)

Considerando novamente que *Ifigênia entre os Tauros* foi escrita antes de *Ifig.Aul.*, sabendo que a *Poética* é posterior a ambas, e cientes de que não há necessidade de coerência entre as obras e tampouco entre as personagens Ifigênia, constatamos, por um lado, que, em *Ifig.Aul.*, a protagonista está geograficamente em uma cidade da Hélade e não quer vê-la gerida por bárbaros. Por outro lado, quando a trama está ambientada em *Tauros*, Eurípides põe a personagem em uma terra dominada por bárbaros e com sacrifício de gregos que lá aportam. E o que nos interessa de tal contraste? É que seja em *Aulis*, seja em *Tauros*, o tragediógrafo destaca em sua personagem Ifigênia a coragem, o compromisso e a força diante do sacrifício humano.

Em *Ifig.Aul.* temos que a protagonista não apenas se submeteu ao sacrifício dizendo aceitá-lo. Fez mais: seu compromisso com Ártemis e com a Hélade consubstanciou-se em um juramento, algo além de uma simples intenção revelada. É o que se depreende da leitura tanto de sua fala final, quanto no momento em que o Mensageiro repete o que teria sido dito por Ifigênia pouco antes de se entregar ao gládio do sacerdote.

Em um estudo recente Dina Bacalexi (2016) discute sobre o sacrifício voluntário de Ifigênia que comporia três aspectos: pessoal, paterno e patriótico. O que nos interessa é o aspecto patriótico, pois, nesse sentido, para nós, toda a peça em estudo está preponderantemente assentada em um argumento de guerra e de defesa da pátria.

Bacalexi retomará a discussão sobre o entendimento de Aristóteles na *Poética* de que a Ifigênia que decide morrer pela pátria não guarda relação alguma com a anterior, que no início da peça clama ao pai por sua vida e não quer morrer.

Discordando do crítico estagirita, a autora argumenta sobre o contexto de escrita de *Ifig.Aul.* que, conforme já foi dito, foi apresentada após a morte de Eurípides. Além disso, a estudiosa considera que a peça foi contemporânea ao recente fim da guerra do Peloponeso (404 a.C.), ou seja, nesse “(...) momento, uma peça com um contexto político violento em que um sacrifício, um ato violento, é um meio de salvação de muitos, (...) poderia oferecer um motivo de esperança, por mais que essa esperança possa ser escassa” (BACALEXI, 2016, p. 65). Tal reflexão relaciona-se com o fato de as escolhas míticas terem sido feitas, independente de quem as teria feito, com relação a uma personagem da tragédia arquitetada em contexto histórico de guerra quando de sua apresentação e com referência a uma guerra muito mais antiga, a de Tróia.

Sob outra ótica, encontramos nas escolhas feitas, o “conforto” que é podermos olhar para uma obra, considerando que um texto (seja qual for ele) dificilmente é uma “ilha” em um lugar remoto, sem civilização, apartada então de realidades sociais<sup>13</sup>. Em outras palavras, as narrativas não são simplesmente ou a expressão de cada pensamento íntimo de seu autor ou o reflexo perfeito de fatos e pessoas que existem ao tempo em que são produzidas.

Diante de tudo o que foi dito, podemos considerar que Ifigênia era mesmo um mito, uma mortal transformada em divindade, a filha do atrida, a desculpa/o argumento para que um sacrifício humano fosse justificável; para outros, a menina era até mesmo filha de Helena e Teseu (GRIMAL, 2011, p. 247), mas em *Ifig.Aul.*, protagoniza uma menina inocente, a quem, no contexto da peça, foi dada a capacidade de pensar, refletir, mudar, ter coragem, sem estar alienada, tudo isso no remoto século V a.C. Nessa ótica, concluímos que a escolha de Ifigênia em representar seu sacrifício e morte por simbologia do casamento, não indicaria a escolha voluntária dos cidadãos pela guerra, mas a escolha voluntária pela morte de vítimas inocentes.

---

13 No prefácio do livro *Women on the edge: Four plays by Euripides*, é dito que “o fenômeno conhecido por tragédia grega não é amplo, generalizado, ao contrário, deu-se no curto período de 500-400 a.C. e com produções profundamente enraizadas na história de Atenas e suas instituições sociais, políticas e religiosas” (Ruby Blondell e outras, 1999).

## 2.2 UMA IMAGEM DE EURÍPIDES NAS COMÉDIAS DE ARISTÓFANES E A RELAÇÃO COM IFIGÊNIA EM ÁULIS (IFIGÊNIA, CLITEMNESTRA E HELENA)

Um dos temas das comédias de Aristófanes, sem dúvida alguma, era a persona euripídiana, especialmente quanto a sua relação com o universo feminino. Diante de tal, a crítica aristofânica serve de instrumento para evocação e exposição (mesmo que o faça de modo estereotipado), de questões relativas à representação da mulher e de seu papel e posição na sociedade ateniense. Assim, neste capítulo, abordaremos se Aristófanes, quando retrata a persona de Eurípides em suas peças, o faz refigurando a problemática da guerra a partir da construção do feminino nas tragédias euripidianas. Por exemplo, como a figura da mulher, a exemplo de Clitemnestra, Helena e Ifigênia em *Ifig.Aul.*, são cruciais para o dimensionamento e perspectivação dos fatos sociais, políticos e culturais em jogo.

Em *Ifig.Aul.*, aquelas mulheres formam um tripé para justificativas de eventos importantes para além do contexto da peça: a) Helena é a razão da Guerra de Tróia; b) o sacrifício de Ifigênia é o que propicia o conflito entre a Hélade e Tróia; c) Clitemnestra integra o ciclo dos atridas, assassinando, com o apoio de Egisto, Agamémnon em seu retorno de Tróia, e ocasionando o mais paradigmático matricídio de que temos notícia na literatura grega antiga: o de Orestes na *Orestia*, a partir dos argumentos de sua irmã Electra; d) a figura de Helena, enquanto amante de Páris em Tróia, servirá inclusive como fator a ser considerado na mudança de pensamento da protagonista de *Ifig.Aul.* conforme será demonstrado a seguir. Diante de tais argumentos, a nós parece que cabem reflexões a serem feitas sobre a presença destas mulheres, enquanto personagens nas peças de Eurípides, por intermédio das personas criadas sobre o tragediógrafo, a exemplo de quando personagem integrante e altamente simbólico do teatro aristofânico.

Outro aspecto, em comum, entre o tragediógrafo de Salamina e o comediógrafo que lhe é temporâneo: do mesmo modo como é de Eurípides na tragédia, é de Aristófanes, na comédia, o maior número de obras completas que resistiram ao tempo e chegaram até nós de forma integral<sup>14</sup>. Estudiosos destas obras

<sup>14</sup> Dos poetas da comédia antiga, somente Aristófanes teve parte significativa de sua obra preservada na íntegra – são conhecidas onze das cerca de quarenta comédias atribuídas a ele, quase todas compostas durante o último quarto do século V a.C. (...) A comédia antiga, introduzida nos concursos dramáticos atenienses por volta de 475 a.C. e quase cinquenta anos depois da encenação das primeiras tragédias, é identificada com a obra de Crates, Cratino, Êupolis e, sobretudo, Aristófanes. (DUARTE, 2000, p. 10).

estão de acordo em afirmar, por exemplo, que a peça *As Tesmoforiantes*, de Aristófanes, foi apresentada nas Grandes Dionisiacas em 411 a.C., supostamente o mesmo ano em que Eurípides apresentou *As Fenícias*<sup>15</sup>, e um ano depois de *Helena* (412 a.C.)<sup>16</sup> Logo, da antiguidade até o presente, é possível paralelizar questões sociais presentes nas obras desses autores, servindo a Comédia como fonte de interpretação da Tragédia.

15 Como era mesmo do feitio de Eurípides, também nesta tragédia, as mulheres novamente terão posição relevante na trama. Serão Jocasta e Antígona a fazer a exposição sobre os efeitos nefandos da desgraça de Édipo. Outra vez haverá dois irmãos em conflito.

16 **FIGURA 2** – Quadro representando a proximidade temporal existente entre as obras de Eurípides e Aristófanes

Eurípides nasce em 484 a.C.		
Alceste	438	Eurípides
Medeia	431	Eurípides
Hipólito	428	Eurípides
Aristófanes nasce 445 a.C.		
Andrômaca e Hécuba	425	Eurípides
Os Acamenses	425	Aristófanes
As Suplicantes	424-420	Eurípides
Os Cavaleiros	424	Aristófanes
As Nuvens	423	Aristófanes
As Vespas	422	Aristófanes
A Paz	421	Aristófanes
Héracles	420-415	Eurípides
Electra e As Troianas	415	Eurípides
Íon	414-412	Eurípides
Ifigênia em Táuris	414	Eurípides
Os Pássaros	414	Aristófanes
Helena	412	Eurípides
As Fenícias	411	Eurípides
Lisístrata e As Tesmoforiantes	411	Aristófanes
Orestes e o Cíclope, drama satírico	408	Eurípides
Eurípides morre em 406 a.C.		
As Bacantes e Ifigênia em Áulis	405	Eurípides, após sua morte
As Rãs	405	Aristófanes
A Assembleia das Mulheres	392	Aristófanes
Pluto	388	Aristófanes
Aristófanes morre em 386 a.C.		

Fonte: Autoria Própria



O antagonismo de Aristófanes a uma democracia que mantinha as divisões dos cidadãos em castas e continuava a preservar, sobremaneira, a aristocracia, foi responsável por trazer popularidade à sua obra, além de muitas vitórias do poeta nos festivais. Afinal de contas, a atmosfera tempestuosa da época constituiu-se como campo muito fértil para a representação dos modos de agir de pessoas comuns do cotidiano da Hélade. Neste sentido temos o comentário pertinente de Adriane da Silva Duarte:

É interessante observar que, desde os primórdios da sua carreira literária, Aristófanes aparece dominado por uma preocupação que frequentemente ressaltava das suas comédias: a necessidade de, assumindo o papel, que cabe ao poeta, de educador do povo, alterar os Atenienses para o futuro sombrio que a guerra anunciava à cidade de Palas, e para a contingência do resultado de um combate que se arrastava, interminável. Jovem ainda, o comediógrafo domina já essa Atenas em guerra, com uma política externa discutível, os demagogos, os oportunistas, os sicofantas, os intelectuais inovadores e controversos como Eurípides. A personalidade do poeta e os seus temas favoritos estão traçados desde os primeiros passos no mundo do teatro. (DUARTE, 2000, p. 9/10).

Segundo a autora, é detectável de forma clara a verve aristofânica no sentido que propiciaria discussões sobre política, juízes, assembleias, tradições e assim por diante.

O último grande tragediógrafo da conhecida tríade da Antiguidade clássica não foi apenas contemporâneo do comediógrafo crítico, mas também dos sofistas. A tragédia acabou chamando a atenção de Aristófanes possivelmente por ter observado que Eurípides, embora de modo mais sutil do que na comédia, também estava relativizando o modo como eram vistas as tradições, a cultura e o pensamento da época. Os poetas representaram por meio de suas obras (e especialmente Aristófanes quanto a sua remissão a Eurípides em *As Tesmoforiantes* e *As rãs*) o importante papel da poesia que consistiria, dentre outros aspectos, em um teatro capaz de forçar o indivíduo a ver e refletir sobre as coisas além do que é apresentado pela realidade em vigor. Silva (1999) comenta na introdução à tradução de *Orestes* de Eurípides:

A desordem humana assume proporções tais que abre caminho a desvarios antes inacreditáveis. *Todos os valores, ainda os que pareciam intocáveis, são arrebatadamente destronados e essa instabilidade cria nos espíritos a ansiedade e o desespero de quem se sente à deriva num mar proceloso. (...) Como estranhar que a alma humana, complexa por natureza e inserida num ambiente íntimo e exterior de desordem caótica, apresente diversos*

*estados e siga caminhos divergentes no agir?* (SILVA, 1999, p. 11/12; *itálicos nossos*)

O comentário é sobre o personagem Orestes, irmão de Ifigênia, que era uma criança muito pequena<sup>17</sup> quando esteve no acampamento em Áulis na obra *Ifig.Aul.*, contudo, sua irmã que estava sendo preparada (naquele outro contexto) para um sacrifício de sangue, também foi exposta na peça como uma alma em confusão, em desordem, pois primeiro rogou por sua vida e depois aceitou morrer.

O mito do filho de Agamémnon e Clitemnestra é dos mais tradicionais da tragédia antiga, porquanto relaciona-se com o ciclo troiano que, por sua vez, envolve a Guerra de Tróia pelo rapto de Helena, uma história que é conhecida de toda a Hélade no século V a.C. Os três grandes tragediógrafos escreveram sobre o mito de Orestes. Especificamente em Eurípides, a construção feita sobre Orestes adentra, ao que parece, no universo do modelo crítico pensado pelo tragediógrafo, o que possivelmente foi observado por Aristófanes, uma vez que ambos estavam com suas obras envolvidas nos esquemas sociais da época que se desfaziam. Ambos trataram de questões comuns ao seu tempo, mas de formas diferentes.

Segundo artigo intitulado *Ancient Greece's Legacy for Liberty: The Comedy of Politics*, de Roderick T. Long (2016), Aristófanes é visto de forma frequente como um conservador social, o que não se coaduna com um autor que teria se divertido com os deuses gregos, falado piadas obscenas, zombado do militarismo, assim por diante; além disso, o comediógrafo visou Sócrates e Eurípides por considerá-los inovadores intelectuais, cujas ideias serviriam para minar os valores tradicionais. Ou seja, estava-se diante de um tempo de efervescência política, de transformação do pensamento, inclusive quanto aos mitos e quanto à forma como eles eram vistos.

Vejamos, por exemplo, o enredo básico da peça *As Tesmoforiantes* de Aristófanes: as mulheres casadas de Atenas que se reúnem por três dias no Θεσμοφόριον (= *Tesmofórion*) para festejar Deméter e Perséfone necessitam de

---

<sup>17</sup> Todo o contexto da peça *Ifig.Aul.* está envolto pelo véu da morte. Com o pequeno irmão da protagonista não é diferente. Fonseca (2011) realizou estudo bastante interessante com relação ao lugar ocupado pelas crianças no teatro clássico trágico de Atenas. Especificamente sobre a peça em análise afirmou: “A ligação de Orestes com a morte é evidente: uma personagem criança que chega ao local onde a irmã será sacrificada. A jovem Ifigênia tenta usá-lo, em vão, como meio de sensibilizar o pai, para que esse desista de matá-la. E o futuro desse menino também reserva outras mortes violentas, a de Agamémnon morto pela esposa, e os assassinatos que o próprio Orestes cometerá quando adulto [...]. A morte, então, é companheira constante da vida de Orestes, desde sua infância” (FONSECA, 2011, p. 45).

anuência dos esposos para tal reunião e eles anuem. Aquelas mulheres afirmam, em tal ocasião, que não toleram mais ter suas ações e suas vidas expostas de forma negativa por Eurípides e então querem “seu fim”:

Caras mulheres, movida por nenhuma ambição,  
me ergui para falar, juro pelas duas deusas. Mas,  
já há muito, pobre de mim, suporte mal 385

ver-nos jogadas à lama  
por Eurípides, o filho da verdureira,  
ver-nos vítimas de tanta maledicência.  
Qual dentre os males este homem não nos atribui?  
Onde não nos caluniou? Onde quer que estejam 390  
uns poucos espectadores, atores e coros trágicos,  
põe-se a chamar conquistadoras, taradas,  
entorna-vinho, traidoras, tagarelas,  
sem juízo, desgraça maior dos maridos.  
(...)

Antes, podíamos ao menos abrir a porta às escondidas  
usando um sinete de três óbolos, 425  
mas agora este Eurípides destruidor de lares  
ensinou-os a trazer atados a eles selos corroídos por vermes.  
Agora, então, eu julgo ser de nosso interesse  
de algum modo preparar o seu fim,  
por meio de venenos ou de outro expediente qualquer 430  
que vise a sua morte. (DUARTE, 2005, vv. 383/432)

Neste capítulo, as alusões e análises de passagens consideradas metaliterárias possuem uma finalidade instrumental para focalizar as questões mais prementes do texto em sua crítica ao meio sócio-cultural vigente. No excerto acima, por exemplo, são as mulheres contextualizando duas posições sociais e o quanto as incomoda serem tratadas a partir de condutas que implicam na “destruição de seus lares”.

Em outro contexto, na tragédia *As Fenícias*, de Eurípides, contemporânea de *As Tesmoforiantes*, quem faz o Prólogo é Jocasta, personagem do ciclo tebano. A mãe e esposa de Édipo relembra da desgraça que assolou sua família e sua descendência. Aqui não é a mulher que enseja a miséria humana, é Édipo: o filho que assassina o pai, sem saber, desposa a mãe, sem saber, imputa a si mesmo o sofrimento físico da cegueira, ferindo e sangrando os olhos. Com este breve paralelo, acredito então ser possível afirmar que as mulheres da tragédia e da comédia representavam, invariavelmente, questões que sempre estiveram e estão presentes nas vidas humanas: a morte, a traição, o sexo, a submissão, a guerra, a

fortuna, a desgraça, a política, assim por diante. Nesse sentido, os temas nas obras dos antigos poetas da Hélade estavam interrelacionados.

Em *Ifig.Aul.*, por exemplo, temos a figura de Ifigênia inicialmente alegre por rever o pai, acreditando em um casamento com Aquiles, acompanhada de seu irmão menor Orestes, por quem apresenta todo um carinho maternal. Contudo, num piscar de olhos, a personagem transforma-se em um desconforto e constrangimento para os homens dispostos à guerra: (i) Agamémnon sofre consigo mesmo pela decisão a tomar e logo mais enfrentará as palavras magoadas de seu irmão Menelau; (ii) Agamémnon indispor-se-á com Aquiles, por tratar um casamento que é um embuste e ser fato desconhecido do suposto noivo; (iii) Odisseo aparecerá de forma sutil apenas uma vez, mas já com a força de sua palavra dentro do exército reunido; e (iv) o Velho terá desrespeitado seu dever sobre a entrega da carta, por intervenção grosseira de Menelau. Dessa forma, Ifigênia atua como vetor de todos estes contextos tradicionalmente masculinos no período clássico grego: decisões sobre a vida das mulheres, junção de esforços para a guerra e comportamentos políticos de manutenção do poder.

Ao mesmo tempo em que afirmo que as obras se assemelham em temas e que os poetas estavam ambos indicando as incongruências e descabimentos da época, cogito que a *Comédia* apresenta um traço que lhe é peculiar sobremaneira: uma espécie de metapoesia. As *Tesmoforiantes*, especificamente, apresenta a questão do fazer poético de forma bastante clara. O personagem Agatão é interpelado pelo personagem Eurípides no sentido de adentrar no Tesmofórion como se fosse mulher para defendê-lo das acusações que lhe lançam as tesmoforiantes. Agatão não aceitará a incumbência, mas, durante a conversa, explica a razão de se apresentar sempre muito bem produzido:

AGATÃO

Ancião, ancião, ouvi a censura advinda,  
da inveja, mas não demonstrei minha dor.,  
Eu uso as roupas de acordo com minha disposição.  
*Um poeta deve estar de acordo com as peças  
que compõe e comportar-se de acordo com elas.*  
*Por exemplo, sempre que se compõe peças sobre mulheres,  
deve-se fazer o corpo participar de sua natureza.*

150

PARENTE

E você cavalga, sempre que faz uma Fedra?

AGATÃO

Mas sempre que se compõe sobre homens, no corpo  
tem-se o necessário. *Aquilo que não temos,*  
*isso a imitação captura.* (DUARTE, 2005; *itálicos* nossos).

155

Andrew Ford (2002) afirma que antes de Platão, a μίμησις (= *mimesis*) não aparecia de modo significativo nas discussões que havia sobre a arte. Além disso, ela também não se destacava nas muitas referências da comédia com relação ao drama, à exceção do senso básico de vestir-se e disfarçar-se. Entretanto, o autor cita Stephen Halliwell porque esse menciona em seus estudos que o uso da palavra *mimesis* no âmbito artístico foi utilizado justamente em *As Termoforiantes*, no passo em que Agatão afirma: “Aquilo que não temos, isso a imitação captura” (vv. 155, acima). E mais, segundo Ford (2002), Halliwell esclarece que o uso feito por Agatão naquela peça está aplicado ao “poeta compositor e não ao seu produto”.

A despeito da compreensão daqueles grandes estudiosos quanto à arte de mimetizar, no contexto desta dissertação temos uma compreensão diferente no seguinte aspecto: nos contrapomos ao argumento de que a contribuição da comédia para a discussão sobre a tragédia seja irrelevante para a concepção do fazer poético.

A comédia de Aristófanes, pelo menos quando se refere a Eurípides, propõe uma nova reflexão sobre a tragédia. Por exemplo: Agatão também ele é um tragediógrafo, assim como poetas eram Íbico, Anacreonte, Alceu e mesmo Eurípides, mas a tragédia não é a mesma irretocavelmente. Nem em relação ao tempo dos mais antigos, Ésquilo, Sófocles e Eurípides, um não fazia “cópia” do outro, seus estilos foram diferentes, suas compreensões do mundo também e então, por consequência, diversos eram os seus fazeres poéticos.

Retomamos *As Tesmoforiantes* porque em seu contexto está presente o jogo de refigurações/miméseis do começo ao fim. Lembremos que o personagem Eurípides prepara seu parente, que é do sexo masculino, para parecer como uma mulher. O parente na assembléia tenta discursar como se fosse mulher, enquanto o personagem Eurípides busca salvá-lo se passando por Menelau. De modo que naquele momento da trama, o parente passou a ser a representação de Helena, aquela que em *Ifig.Aul.*, não justifica a ação de Agamémnon em sacrificar Ifigênia e, segundo a personagem Clitemnestra: “que em paga de mulher ruim assassina filhos/ trocamos pelas coisas mais odiosas as mais queridas” (RIBEIRO JUNIOR, 2005, p. 235, vv. 1169-1170). É com tais disfarces que *As Tesmoforiantes* parodia Menelau e

Helena, utilizando-se de uma pessoa real: Eurípides, que, por sua vez, também está sendo objeto de paródia naquela peça cômica.

Duarte (2005) também comenta sobre o fazer poético observando quanto ao fato de os personagens daquela comédia serem justamente figurações de poetas reais:

*A natureza metateatral da obra é evidente já pela inclusão, como personagens, de dois tragediógrafos, Eurípides e Agatão – ele também é retratado no Banquete de Platão. O primeiro era então um autor consagrado que contava com mais de quarenta anos de experiência; o outro, um estreante cuja primeira vitória remontava a cinco anos, mas ambos estavam próximos pelas inovações que introduziram na tragédia grega. A Eurípides se atribui o abandono do estilo grandiloquente de seus antecessores e o rebaixamento do herói mítico do pedestal que sempre ocupou, fazendo com que se comportasse à maneira do homem comum.*

(...)

A entrada de Agatão em cena também é precedida pela aparição de seu criado, que, num discurso afetado, oferece um sacrifício às Musas, indicando que seu patrão está em plena atividade criativa. *Curiosamente, na sequência, equipara a tarefa do poeta à do artesão, especialmente à do construtor de navios, do carpinteiro e do fundidor de metais (vv. 52-57). A visão da poesia inspirada convive com a da técnico-mimética.* (2005, p. 35/37; *itálicos nossos*).

A estudiosa continua seus comentários no sentido de que, na ocasião da entrada de Agatão, prevalece a *mimesis* sobre a técnica, a despeito da fala do Criado. De fato, Agatão afirma que o poeta deve imitar o objeto de sua poesia: o exemplo é a aparência feminina sobrepujando a condição masculina, quando se está falando de mulheres.

Maslov (2015) também aponta o caráter metapoético em *As Tesmoforiantes*, mas, em seus estudos, o faz a partir da relação existente entre o divino e a produção poética. O autor afirma que há relevante contribuição a tal entendimento quando o servo de Agatão é observado por Eurípides e Mnesíloco, “prestes a fazer uma oferta em prol do sucesso da composição poética”. Na tradução, em português, por Duarte (2005) seria o seguinte:

CRIADO  
Que o Éter sereno segure seu sopro,  
que a onda do glauco mar não

43

retumbe...

Pois ele, Agatão de belos versos, nosso chefe,  
está em vias de (...)  
(...)

(...) colocar as escoras, fundações de um drama.  
 Verga novos aros dos versos,  
 outros torneia, outros ainda cola  
 e forja frases, emprega antonomásias,  
 modela, arredonda,  
 despeja no molde (...)

55

Ou seja, é um fazer poético que envolve o superior Éter que segundo Grimal, se constitui “onde a luz é mais pura do que no céu que está mais próximo da Terra” (p. 154), mas também exige o trabalho artesanal de torneiar, colar, forjar (como se forja um gládio), modelar, deixar de modo líquido, denso a ponto de poder ser colocado em um molde. A fala acima é do Criado de Agatão que, por sua vez, ao aparecer para atender Eurípides, entra cantando (ora à maneira do Corifeu, ora à maneira do coro) e evocando os deuses, deusas e musas:

Recebei a sagrada tocha  
 das deusas ctônicas (...)  
 (...)  
 Para quem dentre as divindades esse cortejo?  
 Dize-o. *Sou de fácil persuasão*  
*para venerar as divindades.*

105

Vamos, Musas, invocai  
 o lanceiro de áureos arcos,  
 Febo, que fundou os recintos  
 territoriais no país do Simoente.  
 (...)

110

E a virgem das montanhas que geram carvalhos,  
 Ártemis caçadora, cantai. (DUARTE, 2005; *itálicos* nossos).

115

O fato é que Agatão afirma que se aproxima fisicamente de uma Fedra se estiver falando dela, mas, no caso, não aceitou a mimesis solicitada por Eurípides enquanto personagem em *As Tesmoforiantes*. Isto é, Agatão não aceita imitar a mulher comum que comparece ao Tesmofório e, por consequência, declina de tomar lugar na assembleia. Embora Agatão afirme que não o fará porque Eurípides deve solucionar por si mesmo os problemas que tem (vv. 197/199), não estamos plenamente convencidos de se tratar apenas disto. Afinal, embora tenha afirmado que não se pode passar pelos infortúnios senão de forma passiva, sem artifícios, me parece que o jovem tragediógrafo é o que mais depende deles, especialmente para exercer seu ofício de poeta.

Após a recusa de auxílio por Agatão, Eurípides acaba por conseguir convencer seu parente a comparecer no Tesmofório como mulher para falar em sua

defesa. Para isso, depila-o e o veste com uma túnica cor de açafrão. No curso da celebração, as mulheres descobrem esse engodo e Eurípides terá de intervir para evitar que o travestido seja morto. Para a defesa, o personagem euripidiano tentará se passar por Menelau, Eco, Perseu e Artemísia. E, por fim, quando já quase esgotados seus argumentos e considerando que o parente havia sido entregue às autoridades para ser punido, o personagem Eurípides afirma o que segue, fazendo referência a um arqueiro que está de guarda evitando a fuga do familiar:

Ai, ai. O que farei? Que argumentos devo usar?  
Sua natureza bárbara não os aceitaria.  
Ensinar novos conceitos aos tolos  
é trabalho vão. Preciso apresentar  
uma outra trama que esteja ao seu alcance. (DUARTE, 2005) 1130

Aqui aparece, a nosso ver, um argumento relacionado à sabedoria necessária para enfrentar os desafios: a “trama” escolhida é a apresentação do personagem Eurípides como uma mulher velha que se utiliza de uma mulher jovem para entreter o arqueiro (*gatinha*, vv. 1172). Isto é, apesar de Aristófanes acusar Eurípides de denegrir a imagem das mulheres em suas tragédias, recorreu precisamente à sabedoria e aos ardis femininos para finalizar a questão trazida na comédia *As Tesmoforiantes*.

Sob outra ótica, a referência feita à natureza bárbara, pode ser relacionada ao pensamento existente em *Ifig.Aul.*, quando Ifigênia conversa com a mãe sobre sua decisão de se entregar voluntariamente ao sacrifício:

Mãe, dá ouvidos  
às minhas palavras, pois eu <te> vejo inutilmente irada  
contra teu esposo; não é fácil, para nós, perseverar no impossível.  
É justo louvar o estrangeiro por sua boa vontade,  
mas também importa veres se isso, indispondo-o com o exército,  
sem nada conseguirmos, lhe acarreterá um infortúnio.  
Ouve o que me ocorreu, mãe, após refletir:  
estou determinada a morrer mas, mesmo isso, quero  
fazer de forma gloriosa, *deixando de lado a vulgaridade*. 1375  
Examina aqui comigo, mãe, se falo com propriedade:  
para mim, agora, toda a grandiosa Hélade dirige o olhar;  
de mim depende a travessia das naus, a destruição dos Frígios,  
o futuro das mulheres. *Se algo fizerem os bárbaros*, 1380  
não mais será permitido que † as † roubem da próspera Hélade,  
ao pagarem por Helena, que Páris arrebatou, com a destruição. (RIBEIRO  
JUNIOR, 2005, p. 248-250; *italicos* nossos).



A protagonista de *Ifig. Aul.* é jovem, mas tem concepções claras sobre o comportamento dos bárbaros e também sobre a posição de sua mãe, diante do seu sacrifício, tanto que apela para que Clitemnestra não se revolte contra Agamémnon, o que se sabe que não ocorrerá, uma vez que a esposa de Agamémnon o eliminará em seu retorno de Tróia, junto com o amante Egisto. Parece-nos então que a Comédia antiga tem uma interlocução com a Tragédia no que se refere à representação das mulheres.

Observe-se que não há pretensão alguma em afirmar que Eurípides e Aristófanes foram ou pensavam exatamente o que suas obras podem apontar nas entrelinhas, inclusive sobre suas posições políticas e mesmo quanto às suas relações com as mulheres que aparecem flagrantemente nas obras de ambos. Há sempre uma dinâmica complexa de sentidos que perpassa suas obras.

Retomamos aqui a questão do feminino seguindo a argumentação de Silva (1978/1979), em artigo intitulado *A posição social da mulher na Comédia de Aristófanes*, quando justamente comenta sobre a relação indissociável da condição da mulher - no sentido da problemática que a envolve - com o nome do tragediógrafo Eurípides. A autora situa a inteligência feminina, por exemplo, como algo que pode incomodar e o faz, no artigo mencionado, citando versos de *Medeia* e de *Hipólito* (p. 110). Afirma também que:

No fundo, porém, este quadro banal é o cenário mais adequado para fazer ressaltar as grandes heroínas do seu palco, as esposas dedicadas capazes de assegurarem a paz e a felicidade conjugais, a mãe ressentida pelo adultério do marido que ama e que busca a vingança através dos próprios filhos (*Med.*). *Estas são mulheres capazes de auto-afirmar-se, de revelar a sua força de carácter, o que não é conciliável com uma perspectiva misógina da parte de quem as cria. Ainda quando a luta pelos seus direitos as conduz ao crime, é sempre a sua capacidade de se imporem como valores humanos irrefutáveis que sobressai do perfil das heroínas euripidianas. Para elas vai toda a atenção e compreensão do poeta. Pois apesar desta realidade indiscutível, Aristófanes apresenta-nos Eurípides como o maior inimigo do sexo fraco, como o responsável por todas as invectivas com que uma tradição já remota vinha brindando a mulher (cf., e.g., Th. 390 sqq.). Contra ele as celebrantes das Tesmofórias planeiam mortal vingança, queixosas das consequências que as peças do trágico trouxeram para as suas regalias anteriores (cf. Th. 395 sqq.) como senhoras do lar (cf. Ra. 971 sqq.), lançando a desconfiança e inimizade nas famílias, e para a sua reputação perante os maridos e a sociedade. (p. 111; itálicos nossos).*

Ifigênia enquanto protagonista da peça em estudo é uma representação da força de caráter citada acima. É também representada por Eurípides não como o

sexo fraco, ao contrário, trata-se de uma personagem feminina que, por exemplo, conquista a atenção de Aquiles. O grande herói admirou-se da postura, firmeza e coragem da menina.

Outra presença feminina em *Ifig.Aul.* é Clitemnestra que, naquele contexto, foi mostrada como uma esposa devotada à família, pois, se assim não fosse, sequer teria deslocado a si e seus filhos ao acampamento militar. Ou seja, a esposa nunca desconfiou de nenhum artifício por traz da mensagem que recebeu do esposo, noticiando o casamento da primogênita com Aquiles. Seguiu à risca a determinação de Agamémnon. Na narrativa em análise, o caráter vacilante ficou para o homem e não para Ifigênia e sua mãe, de modo que quem demonstrou apreço pela família e até mesmo respeito pelos intentos masculinos em deflagrar a guerra, foi a jovem sacrificada. Por fim, a guerra, sob a ótica da protagonista, é em defesa da Hélade, por consequência, é o que estabelece proteção à maior “casa” que existe: a nação helênica.

Em suma, o modo como as mulheres aparecerem nas peças da Comédia ou da Tragédia também acabam por dizer sobre o fazer artístico de Eurípides em *Ifigênia em Áulis*. George Kovacs (2010) aponta como “as fêmeas” estão diretamente envolvidas - independente de Eurípides - às guerras, mortes, sacrifícios e atos de violência típicos do universo masculino da época:

Esta compreensão da fêmea grega como a vítima usual no relacionamento entre os sexos é facilmente aplicado no momento que desencadeou os eventos da *Oresteia*, ou seja, (...), Ifigênia morre para permitir uma guerra de agressão masculina que começou com a sexualidade descontrolada de outra fêmea, Helena. Esta leitura pode ser imposta sobre a tradição épica, mas a tragédia explora essas questões sociais de forma mais explícita, geralmente desestabilizando-as. A morte voluntária de Ifigênia em Eurípides pode ser vista como uma validação do sistema patriarcal, ainda que exponha a natureza disfuncional desse mundo masculino: a guerra só pode prosseguir com a morte de uma inocente que está do mesmo lado do que o (*sic*) agressor. O significado do sacrifício de Ifigênia engendra contenção. Eurípides em dramatizando a morte de uma mulher inocente, implica críticas à guerra? Mais uma vez, os problemas do texto, que consignam o resgate divino (que pode ser visto como a desaprovação divina do projeto de guerra masculino) à incerteza, interferem na construção de uma interpretação estável.

Na citação, mais uma vez temos a argumentação de Kovacs (2010) no sentido da dúvida que paira sobre o Êxodo de *Ifig.Aul.*, mas o que tornou o comentário acima interessante, no que se refere a Eurípides enquanto personagem

da Comédia aristofânica, é o fato de que, seja na Tragédia, seja na Comédia, existe a prevalência do masculino sobre o feminino.

As mulheres em *As Tesmoforiantes*, por exemplo, reclamam que seus lares foram abalados pelas obras de Eurípides quando retratou mulheres traidoras como Helena, assassinas como Clitemnestra e Medeia, mentirosas como Fedra, dentre outras. Contudo, as mulheres da tragédia também estavam adstritas aos planos de guerra dos maridos, de poder e das divindades. Em outras palavras, quais fossem aquelas personagens, não importando o local onde foram colocadas nas obras trágicas ou cômicas, não podem afastar-se dos domínios humanos masculinos ou religiosos e, quando tentam fazê-lo, são julgadas equivocadas e de qualidade inferior até pelas outras mulheres.

Sendo assim, existe significativa relação entre o modo como Eurípides figurou as personagens femininas em suas obras e a reapropriação feita por Aristófanes na Comédia. Em ambos os casos, os contextos da guerra e da representação da mulher emprestam muito da significação e da dinâmica narrativa apresentadas em *Ifig.Aul.* A obra em estudo emprega em seu contexto a mulher em relação ao homem, à guerra, ao casamento, aos deuses e mesmo as conexões feitas entre as personagens mulheres (Ifigênia e sua mãe e Ifigênia e Clitemnestra com relação aos atos de Helena).

Dessa forma, este capítulo primeiro e suas subdivisões apresentam uma abordagem sobre a forma da narrativa e a problemática que envolve sua transmissão desde o tempo passado até atualmente. A questão do modo como a peça chegou ao nosso conhecimento e considerando as discussões que pesam sobre o Êxodo, relacionam-se diretamente com o binômio casamento-morte, que já é apresentado quando tratamos do Prólogo. Ou seja, a dúvida apresentada sobre o fim da peça tem relação direta com as ações de Agamémnon para atrair a filha a um acampamento militar que está preparado aguardando embarcar para Tróia e vingar o rapto de Helena. A protagonista vem acompanhada de sua mãe Clitemnestra que atuará significativamente na trama, entrelaçando-se os aspectos das mulheres diante da guerra e da política da época, o que também despertou o interesse de Aristófanes expressado pelo gênero da Comédia antiga.

### 3 SEGREDOS, REVELAÇÃO E RECONHECIMENTO: ASPECTOS DO RITUAL

Os rituais de casamento, de morte e os que serviriam como preparação às guerras assumem significativa posição em *Ifig.Aul.* Começaria com algumas perguntas que dão a tônica do que será tratado neste Capítulo: (i) como o ritual de casamento é utilizado no enredo da peça? (ii) em que sentido o ritual de sacrifício substitui ou se alterna com o ritual de casamento?; (iii) como opera e quais os sentidos buscados pela refiguração do ritual, em que há um amálgama de dois processos ritualísticos?; (iv) qual a posição ocupada por Clitemnestra no contexto da trama?

A desculpa para deslocar Ifigênia e sua mãe até o acampamento em Áulis consistiu em Agamémnon ter dito à esposa que a filha de ambos contrairia núpcias com Aquiles. Sabe-se também que desde os primeiros versos da peça já se apontava que a intenção real sempre foi atrair Ifigênia ao sacrifício. O desenrolar da trama culmina com a aceitação voluntária da jovem em entregar-se a Ártemis. O sacrifício torna-se então uma espécie de núpcias com Hades e a disposição e coragem da menina lhe conferem glória. Loraux (1995) faz interessante observação sobre a proximidade que há entre o sacrifício de uma jovem e o casamento propriamente dito:

Não devemos entretanto enganar-nos: se, para Ifigênia e para Polixena, o casamento intervém no sacrifício, convém ver nisso mais que um jogo de poeta sobre uma metáfora significativa. De fato, se o tema do sacrifício se ordena em torno de uma metáfora ligada a animais, é porque, como a vítima, a moça é submissa, passiva, dada, conduzida. Digamos com maior precisão que os sacrifícios trágicos esclarecem o ritmo muito cotidiano do casamento, pelo qual a virgem passa de um *kýrios* (tutor) a outro, do pai que a “dá” ao marido que a “conduz”. Ironia trágica dos cortejos fúnebres que deviam ter sido nupciais – o de Ifigênia, o de Polixena, também o de Antígona – casamentos ao inverso por levarem a um sacrificador que é frequentemente o próprio pai – e, ver-se-á mais tarde, para a casa de um marido chamado Hades. [...]. Quando a vítima é uma virgem, o sacrifício é tragicamente irônico, por assemelhar-se demais ao casamento. (LORAU, 1995, p. 71-72).

A protagonista de *Ifig.Aul.* é exatamente esta jovem virgem que será sacrificada do mesmo modo como se imolaria a um animal conforme a citação acima. Por outro lado, não pode lhe ser assegurada passividade e condução: Ifigênia não aceita de pronto seu destino de morte e após acatá-lo, também não aceita ser conduzida. Ao menos é como aparece nos versos 1249/1252 e 1559/1562:

### IFIGÊNIA PARA AGAMÉMNON

Para encurtar, a tudo sobrepujarei com um argumento:  
contemplar esta luz é, para os homens, a maior doçura; 1250  
o que está em baixo não é nada. Louco é quem faz preces  
para morrer; é melhor viver mal do que morrer bem.

### MENSAGEIRO PARA CLITEMNESTRA

E que nenhum dos Argivos me toque,  
pois em silêncio e com bravura oferecerei a garganta". 1560  
Assim falou. A todos os que ouviam surpreendeu  
a coragem e a nobreza da donzela. (RIBEIRO JUNIOR, 2005, p. 241 e 263).

A questão do casamento também antes tinha sido posta pelo coro, mas então quanto à perfídia de Helena, que com seus esponsais trouxe discórdia e destruição para os gregos ("Ó temerária Helena, por tua causa e de tuas núpcias, / grande disputa se estabeleceu entre os filhos de Atreu e seus filhos!", segundo Ribeiro Junior (2005, p. 241, vv. 1253/1254). Por conseguinte, a relação entre casamentos e sacrifício permeia toda a peça. Logo, se há sacrifício, haverá ritual. É sobre isto que agora nos propomos discorrer.

Segundo Ribeiro Junior (2005), Eurípides utilizou a relação entre casamento e morte como uma ironia dramática no curso de toda a peça *Ifig.Aul.* O estudioso complementa a questão esclarecendo sobre o modo como os ritos pré-nupciais e nupciais eram tratados com relevância, assim como, eram conhecidos dos atenienses e se assemelhavam aos sacrifícios de sangue. A deusa representativa era Ártemis e a ela eram consagradas as meninas de classe elevada. Os ritos prévios aos casamentos envolviam o sacrifício de uma cabra, procissão solene e uma iniciação das futuras esposas. Também antes do casamento ou no próprio dia havia as obrigações ritualísticas do pai da noiva que envolviam um "sacrifício propiciatório (προτέλεια γάμων ou προγάμεια) às divindades protetoras do casamento", (RIBEIRO JUNIOR, 2005, p. 105).

Não há dúvida de que a protagonista de *Ifig.Aul.* é de classe elevada, afinal de contas, ela é a primogênita do comandante Agamémnon com a filha de Tíndaro, que é também o pai de Helena. Ifigênia integra o núcleo dos atridas, é neta de Atreu, uma família que representa o ciclo troiano, assim como faz o ciclo tebano, com

relação a maior parte das tragédias que chegaram até nós, compostas pela tríade de tragediógrafos da Grécia antiga.

Nos versos finais da fala de Ifigênia, quando a personagem decide seguir para a morte sacrificial, a protagonista convoca as jovens que compõem o coro a lhes entoarem um peã e também ofertarem cestos sacrificiais, acenderem ao fogo purificador de grão de cevada (RIBEIRO JUNIOR, 2005, p.257, vv. 1467-1474). Na sequência, disponibilizará seus cachos para serem coroados. Tem-se naquele momento o passo a passo das rotinas sacrificiais. Contudo, no caso de *Ifig.Aul.*, a jovem é ofertada como sacrifício humano virginal, mas acaba substituída por um animal, no caso a corsa. Em outras palavras, sob todos os aspectos possíveis, o sacrifício converte-se em casamento com Ares, ritualizado como se fosse um casamento nos moldes atenienses, exposto por Ribeiro Junior. Segundo Grimal (2011), Ares é o divino deus da guerra e representa a disposição para a batalha, especialmente a que envolve a carnificina, o sangue, a violência em sua forma mais bruta, tanto que o filho de Zeus e Hera invariavelmente luta a pé. O mesmo autor também aponta que seu culto é também muito antigo, remonta ao tempo de Homero. Ares, no contexto da peça, é o consorte ideal para a protagonista pois, o contexto de *Ifig.Aul.* é por excelência bélico, sendo a guerra que circunscreve e empresta sentido ao ritual.

Frateschi (2008) aponta em seus estudos que é a própria sacrificada que “(...) enuncia todos os elementos dos ritos do sacrifício. O silêncio ritual, os cestos, o fogo, os grãos, são os primeiros elementos básicos do sacrifício (...)” (FRATESCHI, 2008, p. 60/61). A autora também traça reflexão muito interessante com relação ao momento em que o Mensageiro relata a Clitemnestra que Ifigênia desapareceu no momento em que seria golpeada na garganta<sup>18</sup>, sumindo diante dos olhos dos espectadores:

A mesma metáfora sobre a morte e a luz, a jovem que se resguarda e que é uma vítima sacrificial denotando uma finalidade do mito como “compensação” encontramos no texto de Eurípides e veremos que a deusa Ártemis, uma deusa teutônica, ligada ao mundo da caça mas também do escuro/subterrâneo é quem retira Ifigênia do espetáculo diante dos olhos de todos”. (FRATESCHI, 2008, p. 60)

Além de ter “tirado” Ifigênia do altar preparado para a morte, Ártemis pôs em seu lugar uma corsa, em outras palavras, a deusa não abre mão de um sacrifício de

<sup>18</sup> “(...) e ninguém viu para qual parte da terra foi a donzela.” (RIBEIRO JUNIOR, 2005, p. 263, vv. 1579).

sangue. Calcas, o adivinho, que já havia no início da trama interpretado o oráculo para Agamémnon: Ártemis exige que a primogênita do comandante seja sacrificada, agora confirma (ao final de tudo) que aquela mesma divindade prefere sangrar um animal a ter seu altar “maculado” de sangue nobre. O Mensageiro, por sua vez, atesta para a mãe da desaparecida (Clitemnestra está atônita escutando) que ele estava no local quando tudo ocorreu e está convencido de que Ifigênia “voou para junto dos deuses.” (RIBEIRO JUNIOR, 2005, p. 265, vv. 1608).

O desfecho de *Ifig.Aul.* - considerado apócrifo ou não – revela uma intrincada rede formada por sacrifício (de sangue); rituais (os cestos, o trigo, a cor de açafrão, a libação, o altar, assim por diante); religião (a divindade estabelece a morte humana e depois transmuta em morte de um animal); guerra (o sacrifício satisfará Ártemis que lhes devolverá os ventos: de Áulis navegarão até Ílion para vingar o rapto de Helena de Esparta) e costumes (um casamento real que se converte em casamento com a morte). É também na última fala de Clitemnestra, desesperançada diante do sumiço da filha, que observamos uma personagem antagonizando, mesmo que sutilmente, o mito estabelecido, repensando-o, discordando do marido que levou a cabo o plano divino de sacrificar a primogênita do casal real.

No que tange ao aspecto religioso, Vernant (2006) demonstra que a religião vigente entre os séculos VIII e IV a.C., dentre outros aspectos, era politeísta, sem a inspiração por profetas ou messias e não se encontrava assentada em doutrinas / livros sagrados, ou seja, tinha como base de sustentação e transmissão (vigente) a tradição oral. O autor também faz menção a um “consenso de opiniões suficientemente seguras” advindas justamente do fato de não haver doutrinas a serem lidas na Grécia do século V, criando a seguinte situação:

Se de fato é assim, sobre o que repousam e como se exprimem as convicções íntimas dos gregos em matéria religiosa? Como não se situam num plano doutrinal, suas certezas não acarretam para o devoto a obrigação, sob pena de impiedade, de aderir integral e literalmente a um corpo de verdades definidas; *para quem cumpre os ritos, basta dar crédito a um vasto repertório de narrativas conhecidas desde a infância, em versões suficientemente diversas e em variantes numerosas o bastante para deixar, a cada um, uma ampla margem de interpretação.* É dentro desse quadro e sob essa forma que ganham corpo as crenças em relação aos deuses e que se produz, quanto à natureza, ao papel e às exigências deles, um consenso de opiniões suficientemente seguras. (VERNANT, 2006, p. 14; *itálicos nossos*).

Vernant está tratando da percepção religiosa vigente na antiguidade grega clássica e nós, neste estudo, analisando o enredo de uma tragédia que concentra

em sua narrativa o manancial mítico de que tratou o autor francês. Em outras palavras, não há possibilidade de fazermos uma homologia direta entre o pragmatismo de Vernant e o enredo trágico presente em *Ifig.Aul.* Contudo, apenas emprestando a expressão final sobre o tal “consenso de opiniões suficientemente seguras”, afirmamos que em *Ifig.Aul.* temos, na realidade, um certo dissenso de opiniões, mesmo quanto aos ritos a serem seguidos nos casos de casamento, morte e guerra, por exemplo. A própria protagonista altera seu pensamento ao longo da trama; os outros personagens também, especialmente Clitemnestra, que como já dito, relativiza o que foi contato pelo Mensageiro que teria acompanhado cada movimento em direção ao sacrifício de Ifigênia.

Ademais, não houve acordo, ao menos no princípio da conversa, nem mesmo quanto aos ritos a serem praticados diante da morte. Ifigênia não aceita ser conduzida ao sacrifício pela mãe: “Que um destes atendentes de meu pai me conduza/ao prado de Ártemis, onde serei sacrificada.” (RIBEIRO JUNIOR, 2005, p. 255, vv. 1461-1462). Tampouco deve Clitemnestra cortar seus cachos (idem, vv. 1437), lamentar a morte da filha ou lhe fazer túmulo do seu corpo (ibidem, vv. 1440-1444). Isto é, as personagens femininas que estão diretamente envolvidas no cumprimento dos ritos adotam posição no sentido de não os praticar, aceitando agir de um modo diferente ao que seria exigido pelas circunstâncias: casamento, sacrifício e guerra. Ou seja, o ritual representado em *Ifig.Aul.*, além de apresentar a combinação de dois ritos distintos, também refigura e catalisa os diversos aspectos orquestrados na tragédia por Eurípides.

Scodel (1996) traça interessante concepção sobre o sacrifício que substitui o casamento, o valor ritualístico em sacrificar uma jovem virgem, o valor da virgindade e a oposição entre a maturidade e a juventude pelo fato de Clitemnestra não poder acompanhar a filha até o local do sacrifício:

“(…) Um trabalho padrão aponta para nossos alunos *que as mulheres idosas não tinham uma função na procissão, já que os gregos eram insensíveis à beleza da velhice. De fato, todas as mulheres maduras estavam ausentes. Apesar da importância dos rituais das mulheres em Atenas, nos sacrifícios públicos e nas procissões, as virgens eram o único grupo de mulheres (além de sacerdotisas) com uma parte oficial a desempenhar.* (p. 111-112; *itálicos nossos*).

Ou seja, a recusa de Ifigênia em ser levada pela mãe ao cadafalso pode evocar, em última análise, um aspecto geral dos rituais praticados na antiguidade clássica grega que não estaria apenas na peça em estudo. A figura madura de que



trata o autor, no caso da peça, está representada por Clitemnestra, a mulher que é mãe, esposa de um comandante, a que cuida das coisas de dentro da casa. Por outro lado, fora do âmbito doméstico, tudo está a indicar que não.

Em *Ifig.Aul.*, também sob os argumentos de juventude, temos que os primeiros ritos mencionados serão os de casamento entre Ifigênia e Aquiles. O enlace não fora tratado antes com Aquiles<sup>19</sup>, eis que Agamémnon nunca teve a intenção de efetivamente realizá-lo. Contudo, o pai de Ifigênia, sem saber que mãe e filha já sabem de seu plano de morte, anuncia a Clitemnestra:

Manda a filha sair do alojamento em companhia do pai;  
estão prontos os vasos de libação e preparados  
os grãos de cevada para atirar ao fogo que as mãos purifica (*sic*),  
e novilhas, que antes das núpcias é preciso abater para a deusa  
Ârtemis, fazendo jorrar-lhes o negro sangue aos borbotões. (RIBEIRO  
JUNIOR, 2005, p. 231, vv. 1110-1114).

O chefe do exército menciona a prática dos ritos de casamento, sendo que, até aquele momento, Aquiles, desconhece as núpcias de que faria parte. Por outro lado, a sacrificada já sabe de seu destino. Assim, fica flagrante um jogo nas falas do personagem Agamémnon. Ora aparecem como uma falácia simples, ora como manifestações de desespero, revelando outra vez que o casamento aparece na trama como uma sombra de que os personagens não podem se livrar: inicia e termina com um casamento, altera-se o noivo, primeiro Aquiles, depois a morte, mas a união remanesce.

Johnson e Ryan (2005) afirmam que o casamento é um dos principais veículos de exploração das relações entre o masculino e o feminino na antiguidade. Isto é, a Grécia e Roma antigas foram sociedades públicas no sentido da ênfase que colocavam na reputação e no sentimento de vergonha que sustentava as decisões e

---

<sup>19</sup> As contendas provocadas por Agamémnon contra Aquiles remontam a Homero. Marcela de Oliveira, em *O trágico, o sublime e a melancolia*, comenta que “o termo grego que em Homero me parece concentrar melhor essa discussão acerca de um conteúdo trágico da existência humana é “ate”, traduzido por “desvario”, “alucinação”, “loucura divina”, “obnubilação da visão”, “cegueira da razão”. Uma loucura momentânea que costuma ter como consequência violências físicas” (2016, p. 110). A autora introduz a questão da “ate” para falar da conhecida ofensa de Agamémnon no começo da *Iliada*, ao tomar para si Briseida, jovem destinada como prêmio a Aquiles. É interessante o paralelo que se pode fazer entre Briseida e Ifigênia, pois, o comandante atrida poderia usar outros argumentos para trazer a esposa e a filha para o acampamento, mas elege usar do nome de Aquiles – sem sua anuência prévia – para fazê-lo. E também há outra questão: Agamémnon é bastante temente aos deuses e invariavelmente justifica suas ações com base nos desígnios divinos.

ações tomadas. Dessa forma, era de significativa importância ao homem, escolher uma parceira adequada à posição social que ocupava na sociedade.

No contexto específico de *Ifig.Aul.*, os autores veem que a conexão entre o casamento e a morte é o tema principal, justamente porque Ifigênia é preparada na peça como noiva de um herói, quando na verdade será ofertada em sacrifício para Ártemis. Quando o pai de Ifigênia detalha tudo o que consta do ritual de preparação de um casamento, mesmo se tratando de uma mentira, acaba, de certo modo, configurando uma sequência ritualística de ações. Estas, por sua vez, envolvem estratégias discursivas dentro daquilo que Schechner (2012) chamou de performance. Eis sua definição de performance:

(...) comportamento ritualizado condicionado/permeado pelo jogo. Rituais são uma forma de as pessoas lembrarem. Rituais também ajudam pessoas (e animais) a lidar com situações difíceis, relações ambivalentes, hierarquias e desejos que problematizam, excedem ou violam as normas da vida diária. (...) Ambos, ritual e jogo, levam as pessoas a uma “segunda realidade”, separada da vida cotidiana. Esta realidade é onde elas podem se tornar outros que não são seus eu diários. (...) Por isso, ritual e jogo transformam pessoas, permanente ou temporariamente. Estes são chamados “ritos de passagem”, e alguns exemplos são: iniciações, casamento e funerais. (SCHECHNER, 2012, p. 49-50)

Em *Ifig.Aul.*, uma vez que há um tratamento do ritual como parte da dinâmica discursiva da peça, a concepção de performance de Schechner é instrumental para avaliar essa reconfiguração do ritual na tragédia, bem como situar e perspectivar as ações dos vários personagens. Agamémnon, por exemplo, foi apresentado na peça como multifacetado, agindo dentro de várias realidades: (i) é o comandante de um exército preparado para a guerra; (ii) é o irmão de Menelau que teve sua esposa levada do leito conjugal; (iii) é o pai de Ifigênia, a menina que ele precisa sacrificar; (iv) é correligionário de Odisseu, mas não tem a astúcia que o filho de Sísifo; (v) é desrespeitoso com o grande herói Aquiles; (vi) é, enfim, quem precisa decidir se cumpre (ou não) o oráculo apresentado por Calcas. Para cada faceta uma performance discursiva. Para atrair a filha à costa de Áulis, escolhe submetê-la aos ritos de passagem do casamento (em tese) e do funeral. Contudo, nesta análise, nossa atenção é para Agamémnon como sacrificador de Ifigênia, sua primogênita, ou seja, como agente condutor da performance ritual.

Loraux (1988) traça comentários sobre a morte das mulheres nas tragédias, demonstrando que, embora os homens estejam sob controle da sociedade em que

se passa o enredo de *Ifig.Aul.* (e de outras peças trágicas), a personagem Ifigênia, a qual nos interessa neste estudo, criou meios de fazer prevalecer suas vontades e desafiar os rituais, para então permitir a concretização do sacrifício de morte; pautando-se por essa ótica, afirma que as mulheres das tragédias antigas são esposas na morte e apenas a morte a elas pertence, até no modo como escolhem chegarem ao sacrifício em si:

(...) quando, de pé diante de seu pai, Ifigênia anuncia que, dando com toda a liberdade seu corpo para ser sacrificado, apresentará silenciosa e corajosamente o pescoço, a virgem impede por isso mesmo os argivos de porem as mãos sobre ela – maneira de recusar-se a ser tratada como vítima e “*erguida*” de conformidade com o ritual. Depois disso a atenção se concentra nos preparativos para a imolação e, do que foi no último instante o comportamento de Ifigênia – altivamente erecta, ou talvez ajoelhada? – o texto, numa elipse eloquente, nada mais diz. (LORAUX, 1988, p. 82-83; *itálicos* nossos).

A autora segue seu pensamento concluindo que pouco antes de ser ferida pelo gládio<sup>20</sup>, a atenção volta-se à substituição de Ifigênia pela corsa, sendo nisto que reside a eloquência do texto. Isto é, ao deixar de relatar a partida da menina, seu caminho e chegada ao altar de Ártemis, Eurípides (ou o Revisor tardio) optou pelo Mensageiro relatar os eventos ocorridos após o sumiço da jovem e o aparecimento do animal.

Segundo Neumann (1998), o discurso de sacrifício ocupa uma grande parte do texto no drama: (i) sacrifício de casamento; (ii) o levantamento da tocha na procissão da noiva; (iii) nas mãos do magote: a água benta, farinha, chama de expiação, sangue sacrificial - preto e fumegante - de uma vaca jovem, a farinha de sal purificante que faz as brasas acenderem; (iv) finalmente, a água (apresentada pelo pai que espera a vítima) e a ‘água benta’ no altar da festa. Um ponto-chave na argumentação do drama é, no entanto, assumido pelo relatório do Mensageiro ao falar sobre a substituição de um sacrifício humano pelo animal. Lembremos que isto é instigado pela deusa Ártemis: o cervo fêmea no altar de sangue em Áulis. Este drama dentro de um drama, como representado pela Narrador/espectador, torna inequivocamente claro que *Ifig.Aul.* ilumina a questão do ritual, ou seja, foca no

20 Lembrando, como dito antes, que na tradução de Ribeiro Junior, 2005, p. 263, a jovem desaparece na terra antes de ser atingida no pescoço – vv. 1581-1582.

aspecto do sacrifício que é necessário para o bem da comunidade apresentar e justificar aquela imolação, mesmo que apenas representativamente.

Ribeiro Junior (2005) também comenta sobre o que a escolha de Ifigênia representa no contexto social da época:

O sacrifício é muitas vezes descrito de forma solene, de acordo com os ritos tradicionais, e no momento crítico *a vítima mostra abnegação, coragem e nobreza, despertando a admiração de todos. A vítima exhibe ainda um legítimo e humano desejo de glória e reconhecimento, o que pode parecer, de certa forma, um demérito em relação a nós outros, modernos. Para os gregos antigos, a busca da glória era, no entanto, legítima, e constituía uma desejada retribuição da comunidade que recebia o benefício. Graças à renúncia da jovem vítima, o conflito termina de forma satisfatória para a comunidade.* Nas mãos de Eurípides, todos os elementos do modelo se revestem, no palco, de grande dramaticidade, capaz até de projetar ao primeiro plano personagens secundários não envolvidos diretamente no conflito principal, e permitem o contraste com outros caracteres, enleados em indecisão e egoísmo. (p. 97; *itálicos nossos*).

Em vista disso, é possível dizer que a escolha feita por Ifigênia a coloca como exemplo de abnegação, coragem, força e tranquilizadora do exército sobre a obtenção dos ventos necessários à partida para a guerra, trazendo a glória para a Hélade.

Argumentamos, sob outro aspecto, que a interrupção do relato após Ifigênia apresentar sua decisão e a posição que deseja ocupar no sacrifício (opta pela entrega voluntária), não se deve apenas em razão da corsa substituindo-a, mas eventualmente porque autor resolveu dar ênfase justamente ao comportamento da sacrificada e não ao cumprimento do sacrifício em si. Isso diz respeito a um outro aspecto para o qual Schechner (2012) chama atenção: afirma, com suporte no pensamento de Durkheim, que os rituais – a partir da prática ritual discursivamente recriada – não expressam apenas ideias, acabam por incorporá-las, constituindo-se, na verdade, “pensamento em/como ação”, sendo “essa uma das qualidades que fazem o ritual se parecer com o teatro, uma similaridade que Durkheim reconheceu” (2012, p. 58).

De qualquer modo, os versos da peça de teatro em estudo, apresentam a necessidade de rituais e preparações também para o sacrifício, no caso, humano e de uma jovem da Hélade e não de seus inimigos, rituais que são refuncionalizados segunda a agenda euripideana e submetidos à lógica e à dinâmica do enredo da

peça. Num sentido correlato, é sobre isso que Burket (1993) discorre no seguinte passo, referindo-se à *Ifig.Tar.* e *Ifig.Aul.*:

Em alguns cultos é derramado sangue humano. *Isto é atribuído pelos gregos à sua origem <<bárbara>>. Sobretudo a imagem da Ártemis Táurica, que preside os sacrifícios humanos, e que foi depois trazida por Orestes com Ifigênia para a Grécia, é referida como pretexto para esse tipo de ritos. [...]* Existem rituais sacrificiais nos quais o derramamento de sangue parece ser executado isoladamente e não como prelúdio da refeição. [...] Eles ocorrem, antes de mais, em duas situações excepcionais, antes da batalha e durante a inumação [...]. Para esse fim são transportados (*sic*) grandes quantidades de animais que acompanham os exércitos. [...] A matança, quase inofensiva, acessível, é uma antecipação premonitória da batalha com os seus perigos imprevisíveis, é um <<iniciar>>. Afirma-se que antes da batalha de Salamina, em vez de animais, foram sacrificados persas que tinham sido capturados. *No mito fala-se em algumas variantes do sacrifício de raparigas – idealmente voluntárias – antes do início da batalha. Ifigênia em Áulis é também incluída nesta lista.* (BURKET, 1993, p. 134-135; *itálicos nossos*).

O sacrifício de Ifigênia, por consequência, está indissociavelmente relacionado a Ártemis, fosse a menina salva ou não. Sob outra ótica, *Ifig.Aul.* explica a intrincada relação que possa haver entre religião, ritual e identidade cultural na Grécia clássica. Se a origem dos sacrifícios humanos procede de vertente bárbara e foi incorporada pelos helenos, também Ifigênia, do tronco dos atridas, parece denunciar o modo bárbaro entre os próprios gregos. Em outras palavras, ao ser submetida a um sacrifício de presumida origem bárbara, a protagonista da peça em estudo fundamenta e ao mesmo tempo problematiza seu próprio argumento, qual seja, o de que é natural aos Helenos dominarem os bárbaros e nunca o contrário (RIBEIRO JUNIOR, 2005, p. 251, vv. 1400).

Nessa mesma perspectiva se situa o entendimento de Neumann (1998), o qual declara que o drama contido em *Ifig.Aul.* envolve dilemas tanto do sacrificador Agamémnon, quanto da sacrificada Ifigênia. O estudioso aponta que a peça seria um exemplo perfeito do que ele chamou de casuística do conhecimento da nomologia - isto é, a questão da necessidade ou do absurdo do sacrifício humano na sociedade grega antiga. Isto teria sido colocado maravilhosamente em sua ambiguidade naquele momento em que Agamémnon registra na tabuinha a ordem de realizar o sacrifício de sua filha, mas depois o apaga de forma hesitante e, mais uma vez, o escreve novamente. O drama então mostra o sujeito sofrido e assustado diante da necessidade do sacrifício, no que se refere ao comandante atrida. Além disso, o drama mostra também a luta interna de Ifigênia enquanto vítima sacrificial, atingindo

um nível mais alto de percepção, ao reconhecer que seu sacrifício de vida não é por causa de uma pessoa desprezível e sem valor como Helena, mas sim pelo bem de toda a Hélade.

O ritual que leva ao sacrifício de Ifigênia poderá então, de acordo com os estudos de Schechner, ser visto como aquilo que “desempenha um papel essencial nos dramas sociais, ajudando a trazer a reintegração ou cismas necessários para aproximar uma comunidade em crise (2005, p. 88)”. O contexto da armada aguardando ventos para partir para a guerra, a ansiedade em revanche sobre os troianos que teriam ousado levar consigo Helena, os planos de poder de Agamémnon (comandante do quartel), o embuste do casamento, a entrega voluntária de Ifigênia à morte, dentre outros elementos contidos na trama de *Ifig.Aul.*, permitem pensar os rituais presentes na peça como correlatos a fenômenos sócios-culturais na Grécia antiga.

Sob o aspecto geral da importância dos ritos na antiguidade clássica grega, temos presente, neste estudo, algumas associações que podem ser feitas com relação à prática de rituais: justamente aqueles que visam alcançar sucesso nas guerras, sendo este o caso em *Ifig.Aul.*. Em outras palavras, os ritos ligados à esfera militar e concernentes aos conflitos entre os povos. Contudo, há um outro aspecto que também pode ser trazido para o contexto da peça: os ritos enquanto relacionados com as práticas religiosas, ou seja, mais singulares, assim como os ritos de morte e casamento.

Segundo Burkert (1991), existe um fato da vida humana que é o medo que se tem da morte, o que suscitou, por consequência, cultos de mistério para abranger necessidades práticas do pensamento dos antigos gregos. A morte, no que se refere à personagem tema de *Ifig.Aul.*, é assunto sempre enleado em questões complexas, tanto pelos problemas de transmissão da obra, quanto por se tratar de um assunto que acompanha o homem desde quando compreendeu a finitude da vida. Os problemas de transmissão nos deixarão, para sempre, impossibilitados de saber se *Ifig.Aul.* reflete algum pensamento de Eurípides ou mesmo de algum outro pensador da época, o que não implica em deixar de ser um fator provocador de pensamentos sobre os sentidos do texto e as restrições de um conceito arraigado de autoria.

Façamos um breve retrospecto: a personagem entrega-se voluntariamente ao sacrifício, pensando que terá seu pescoço cortado, mas é substituída pela corsa,

ou seja, não teme a morte. Clitemnestra não acolhe o relato sobre a substituição pela corsa e reflete que, se não pode mais ver a filha, a morte encobriu a existência de Ifigênia, ou seja, não reconhece a intervenção divina sobre a morte. Agamémnon, desde o Prólogo, embora busque endereçar nova missiva evitando que a filha chegue no acampamento, argumenta de forma conclusiva que nada pode fazer para evitar o sacrifício humano, ou seja, levaria a cabo a morte de Ifigênia, no que dependesse de suas ações humanas. Ártemis, conhecida, segundo algumas fontes, por exigir sangue em sua homenagem (animal ou humano) intervém para salvar a menina da morte.

Burkert (1991) traça paralelo essencial entre a deusa e Ifigênia. Ártemis é uma das mais antigas divindades, amplamente cultuada, senhora de animais, especialmente os selvagens, das caças e guerras. Também tem sob sua tutela filhotes, caçadores, além de estar intrinsecamente vinculada à “natureza virginal” (p. 297). A representação que faz de elementos rituais, de estar em frente de sacrifícios de sangue e cruéis, assemelharia Ifigênia a “uma segunda Ártemis” (p. 300), porque é salva não para levar a vida prosaica de outras jovens, mas para realizar sacrifícios em nome de Ártemis. Juntas, a deusa e a jovem mortal, representam um ciclo de rituais de morte, de sangue e de sacrifícios humanos.

Por outro lado, parece que em *Ifig.Aul.* tudo está escrito, no que se refere ao destino de Ifigênia, como fundamento aos rituais e crenças tradicionais da época, contudo, imbuído de um significado diferente de um “simples sacrifício”: a personagem é mulher, mas pensa, é jovem, mas muda de opinião, tomando uma decisão que parece madura, isto é, não está ali apenas para dar sentido à guerra de Tróia, ao contrário, se posta como um signo que problematiza o conflito entre a Hélade e Ílion. Em suma, a religião, a morte e o sacrifício estão de mãos dadas na peça trágica em questão, de modo que o ritual de sangue foi reconfigurado em *Ifig.Aul.*, acabando por representar um fenômeno de caráter também antropológico.

Segundo Kovacs (2010), o sacrifício de Ifigênia é a questão interpretativa mais importante de *Ifig.Aul.* Concordamos com o estudioso, especialmente porque os ritos na peça foram discutidos exatamente quanto ao plano do que envolveria o sacrifício da protagonista no contexto daquela tragédia. Isto é, a partir de fenômenos culturais da época, por conseguinte, antropológicos, como são os casamentos, as preparações para a morte, as decisões de defesa da pátria, assim por diante.

Silva (2005) afirma de modo irretocável que: “em volta da figura da heroína gravitam diversas personagens, que, confrontadas com a necessidade do sacrifício, reagem em sucessivos conflitos, sempre sujeitos a inconsequências e mudanças, que são motivo de constantes surpresas e imprevistos (p. 153)”. Os personagens e as ações em *Ifig.Aul.* são pendulares em várias circunstâncias do início ao final da trama. Exemplos das mudanças são as oscilações de pensamento de Agamémnon, primeiro sobre o embuste (se arrepende no primeiro momento de chamar sua filha para o acampamento, com apelo ao ardil de um casamento, sabendo que sua real intenção é um sacrifício de morte), depois, quando discute com seu irmão Menelau e afirma que “(...) eu é que não vou matar meus filhos (RIBEIRO JUNIOR, 2005, p. 185, vv. 396)”. Contudo, na sequência, assevera que “(...) estamos na iminência de cumprir, por força das contingências, a sangrenta morte de minha filha” (RIBEIRO JUNIOR, 2005, p. 193, vv. 511/512).

*Ifig.Aul.* foi escrita de modo a suscitar dúvidas constantes sobre o desfecho daquele sacrifício que, segundo Calcas, foi exigido por Ártemis. Os personagens todos variam de suas concepções iniciais. Rememoremos agora Menelau, que nas mesmas ocasiões citadas antes, alterna seus pareceres. Ele é um dos principais interessados na excursão militar à cidade de Príamo e muda de opinião em suas duas grandes falas na peça. Primeiro argumenta que teve seus planos frustrados porque seu irmão Agamémnon parece não estar disposto a “compartilhar as penas da Hélade” (*idem*, p. 185, vv. 410), depois, em segundo momento, diz compreender as razões do comandante atrida, apiedando-se de seu sofrimento diante do sacrifício de Ifigênia, aconselhando-o a não matá-la (*idem*, p. 191, vv. 480), o que também pode ser uma representação hipócrita. As mudanças que se operam não permitem, acreditamos, afirmar que *Ifig.Aul.* não tem personagens com postura assertiva, as falas não parecem ser categóricas de um pensamento determinado.

Os exemplos não param com os filhos de Atreu, nem tampouco com a protagonista que primeiro roga pela vida e depois a entrega de bandeja ao sacrificador. Mesmo Aquiles e Clitemnestra não ficam indiferentes aos fatos expostos na trama. O chefe dos mirmidões ocupava naquela sociedade um papel de herói, coragem e valentia. Embora também tenha sido engando por Agamémnon (não sabia que Ifigênia lhe seria trazida como consorte), acaba por encantar-se com a posição firme de Ifigênia diante de seu sacrifício. Aquiles não duvida da excelência



da jovem para ser sua esposa, afirma que qual seja sua decisão, ele a acolherá. Em outras palavras, se a jovem não quiser ser sacrificada, o filho de Tétis lhe defenderá mesmo contra seus próprios subordinados; se aceitar a morte, Aquiles respeitará sua decisão.

Podes, talvez, mudar de ideia quanto a isso;  
para que conheças então minhas pretensões,  
colocarei estas armas perto do altar –  
não para permitir, mas para impedir tua morte.  
Logo poderás precisar de meus conselhos,  
quando vires a espada perto de tua garganta;  
não te permitirei, portanto morrer por causa de tua loucura. (RIBEIRO JR, 2005, p. 253, vv. 1428-1430).

A protagonista torna-se, naquele instante, influenciadora das decisões do herói quando estiver diante do altar divino. Ainda mais se Aquiles diz que estará de guarda até o último instante aguardando apenas um sinal de Ifigênia para intervir. Logo, faculta que Ifigênia decida o que será feito. Isto é, a peça engendra, a partir do sacrifício exigido por Ártemis, algumas questões interessantes, quais sejam: (i) existe uma reconfiguração do ritual, em dois aspectos, tratava-se de um sacrifício animal que se tornou humano e finalizou sendo animal ou inicia com ritos para um casamento real e se transforma em casamento para a morte e pela guerra; (ii) os sentidos dos rituais transmutam-se na cabeça de Agamémnon, Clitemnestra e Ifigênia, afinal de contas, esperava-se uma coisa, mas era outra, por consequência, as exigências a serem cumpridas mudam; e, (iii) Clitemnestra, a mãe da sacrificada, foi apresentada na trama como uma mulher que enfrenta a ordem do esposo. A mãe de Ifigênia, talvez, seja a única que se mantém sem alterar seu sentimento, pois concorda em não praticar o rito exigido nas circunstâncias (vestir-se de negro, cortar os cabelos, chorar e assim por diante). Contudo, por outro lado, não aceita do início até o fim, a morte (ou então o “desaparecimento”) da protagonista de *Ifig.Aul.*

### 3.1 AÇÕES E REVERSÕES DRAMÁTICAS: CLITEMNESTRA E IFIGÊNIA

Considerando que ocorreu a substituição de Ifigênia por uma corsa no final de *Ifig.Aul.*, podemos considerar que existe um dissenso entre a determinação divina de Ártemis e o que se executou no momento em que todos estavam reunidos no círculo que serviria de altar de sacrifício à deusa. Também os pais de Ifigênia

transitam entre compreensão sobre o sacrifício e não aceitação do mesmo. Isto é visto especialmente com relação à mãe da sacrificada que, pelo menos na peça, não se mostra consolada pela substituição da filha por uma corsa e sua ida ao mundo dos deuses como imortalizada pela morte evitada. Sendo assim, neste subcapítulo, aborda-se relações estabelecidas entre mãe e filha diante dos comandos divinos: primeiro sacrifício e depois um “salvamento” que é reportado no Êxodo pelo Mensageiro.

Clitemnestra não estava presente no momento sacrificial, então ouve do Mensageiro sobre a resolução de Ifigênia em entregar-se à morte, bem como do sofrimento de seu esposo:

#### MENSAGEIRO

(...) Quando o senhor Agamêmnon viu  
a filha indo para o bosque rumo ao sacrifício,  
pôs-se a gemer, virou a cabeça para o outro lado,  
*deixou lágrimas caírem e cobriu os olhos com o manto.*  
E ela, postada ao lado daquele que a gerou,  
Assim falou: “Pai, estou junto de ti;  
meu corpo, pela minha pátria  
e por toda a Hélade,  
em sacrifício entrego voluntariamente aos que me conduzem  
ao altar da deusa, se esse é realmente o oráculo.  
No que a mim concerne, sede bem sucedidos; vitoriosa  
lança conduzi e a terra pátria alcançai. (RIBEIRO JUNIOR, 2005, p. 261, vv.  
1547/1558; *itálicos* nossos).

Agamêmnon derrama lágrimas, mas não é capaz de impedir o sacrifício da filha; o exército comandado por ele lá aguarda e de forma ansiosa. Não é um pai que está ali, é o comandante e seus comandados, é uma relação de guerra. Também há ambiguidades na figura do comandante atrida.

Ifigênia, por sua vez, respeita a determinação divina, mas, acima de tudo, é mais importante a vitória dos gregos sobre os troianos e essa é a justificativa para a sua morte: a guerra é necessária. Nesse momento, segundo Gamel (1999), Ifigênia “fala como um adulto, uma integrante do corpo de cidadãos gregos, ela entende que a guerra não é por uma razão particular e sim porque o roubo de uma mulher grega por bárbaros é uma ofensa a toda Grécia, sendo assim, precisa de reparação” (p. 309).

Lembremos aqui que, inicialmente, ao tomar conhecimento de seu destino, a jovem não se mostrou compreensiva e queria afastar a morte de si, mesmo que

isso acarretasse em ato de covardia. Segundo a própria peça, Ifigênia mudou de pensamento e compreendeu a morte por força das reflexões que fez:

Mãe, dá ouvidos  
às minhas palavras, pois eu <te> vejo inutilmente irada  
contra teu esposo; não é fácil, para nós, perseverar no impossível.  
É justo louvar o estrangeiro por sua boa vontade,  
mas também importa veres se isso, indispondo-o com o exército,  
sem nada conseguirmos, lhe acarretará um infortúnio.  
fazer de forma gloriosa, deixando de lado a vulgaridade.  
*Examina aqui comigo, mãe, se falo com propriedade:*  
*para mim, agora, toda a grandiosa Hélade dirige o olhar;*  
de mim depende a travessia das naus, a destruição dos Frígios,  
o futuro das mulheres. Se algo fizerem os bárbaros, 1380  
não mais será permitido que † as † roubem da próspera Hélade,  
ao pagarem por Helena, que Páris arrebatou, com a destruição.  
Tudo isso resgatarei ao morrer, e minha glória,  
por ter libertado a Hélade, será bem-aventurada. (RIBEIRO JUNIOR, 2005,  
p. 249/251, vv.1368/1384; *itálicos* nossos).

A mudança de pensamento da protagonista é uma outra demonstração das opções que Eurípides faz para tratar do assunto e que se coaduna com um breve recorte de estudo, mas interessante, feito por Barbosa (2009), no seguinte sentido:

E muito se falou da morte na literatura grega. Encontramos, em inúmeros textos, de Homero até o período helenístico, inevitavelmente, a sua *presença*. Todavia, podemos observar que, pelo menos, na literatura dramática trágica e, sobretudo em Eurípides, fica, sempre, manifesta uma necessidade de controlá-la intelectualmente. (BARBOSA, 2009, p. 110)

O foco preponderante no estudo de Barbosa é a peça *Alceste* de 438 a.C., mas ao comparar a exemplar esposa do covarde Admeto que aceita morrer no lugar do marido à filha de Agamémnon, ressalta a decisão de Ifigênia de entregar-se em silêncio, ou seja, sem lágrimas, desejando que prevalecesse a sua coragem. Ao mesmo tempo, quando decide não ser conduzida e pede que nenhum dos guerreiros a toque, demonstra com suas ações uma tentativa de exercer um pouco de controle emocional sobre sua morte.

Outra questão que merece aqui ser apontada em *Alceste*: a peça já inicia com a notícia de que a esposa honrará o compromisso com Tânatos no lugar do marido. Além disso, Hércules literalmente vence o “gênio masculino alado que personifica a Morte” (GRIMAL, p. 427) e impede que Alceste desça ao Hades, ou seja, não há uma mudança de pensamento de Alceste ou de Admeto (que poderia observar sua covardia e entregar-se à morte, poupando a esposa!).

Por outro lado, em *Ifig.Aul.*, a mudança de pensamento é flagrante e o desfecho alternativo (não foi morta e sim levada aos domínios de Ártemis) é promovido pela divindade exclusivamente. E se Ifigênia até mesmo subverte os ritos ou promove uma transformação do ritual, impedindo a mãe de cortar os cabelos, vestir-se de negro, é porque buscou sim controlar o seu destino, dentro do que lhe era possível. É como se soubesse que iria mesmo morrer, mas seria do seu modo e por suas razões. E quais seriam as razões da personagem? As considerações que Ifigênia apresenta na peça, aparentam ter como base três fatores predominantes: (i) o provável sacrifício e morte de Aquiles se este tentar defendê-la; (ii) a fama / κλέος (= kléos) que Ifigênia irá conseguir a partir de seu próprio sacrifício voluntário para a Hélade; e, o que a nós parece ser bastante significativo, (iii) a história de Helena, que se afigura como um paradigma negativo e, portanto, a qual Ifigênia quer se contrapor. Em outras palavras, as questões engendradas na trama são motivos convincentes para as decisões finais tomadas por Ifigênia.

Em perspectiva semelhante à exposta acima, se situa o pensamento de Burian (1997), ao afirmar que em *Alceste* e *Ifig.Aul.*, Eurípides segue um padrão sacrificial que invariavelmente envolve conflito entre as necessidades coletivas e a do indivíduo, solucionado com a participação voluntária da vítima do sacrifício. Contudo, embora as razões de Ifigênia abriguem aquelas necessidades, ousamos discordar da ideia de aproximar de forma tão direta a entrega voluntária da protagonista de *Ifig.Aul.* com a de *Alceste*. Além do que já foi dito sobre ambas, reforçamos que Ifigênia (no início) ao rogar por sua vida, sofre com a presença iminente da morte e questiona a relação que haveria entre a sua existência e a vida amorosa de Helena e Páris, dentre outros argumentos, e em momento algum sugere que outra pessoa seja sacrificada em seu lugar. Quem o faz é Clitemnestra, sugerindo que seja sacrificada Hermíone, filha de Helena e Menelau. Já em *Alceste*, a protagonista e seu esposo declaram que a entrega voluntária de vida para Tânetos deveria ser dos pais de Admeto, considerando que já estão com idade avançada. Alceste chega a afirmar ao esposo: “Traíram-te teu pai e tua mãe, sim!, pois sua avançada idade lhes permitiria uma morte gloriosa, salvando o filho por um rasgo meritório” (p. 105). Admeto, por seu turno, trava discussão feroz com seu pai Féres porque não aceita o fato de o velho indispor-se a morrer em seu lugar.

Ifigênia, em sentido contrário ao contexto de *Alceste*, faz uma entrega voluntária que lhe exige mais coragem, tenacidade, bondade e caráter do que, com certeza, Admeto e mesmo *Alceste*, sem dúvida uma mulher excelente, mas que inclusive faz uma exigência a seu esposo: não contrair novas núpcias após sua partida, alegando proteger os filhos de uma madrasta, além de achar justo que o sogro morra em seu lugar. A protagonista de *Ifig.Aul.*, por sua vez, simplesmente abre mão da vida e especialmente de tudo o que não viveu, pois é bastante jovem, pensa e age sem fazer exigências, à exceção de colocar-se no comando de seu próprio sacrifício e dos ritos que o envolverão.

Voltando a comparar *Ifig.Aul.* e *Alceste*, teremos mais uma vez um paralelo entre a juventude e a velhice: na peça póstuma, entre mãe e filha, e na outra, do ciclo inicial da escrita euripidiana, entre filhos e seus pais idosos. Contudo, em *Alceste* não estamos diante de um contexto de guerra como temos em *Ifig.Aul.*, o que intervém sobremaneira nas diferentes visões que as personagens vítimas apresentam sobre seus destinos naquelas duas tragédias.

O argumento que se sobressai em *Ifig.Aul.* é, conforme já falado, bélico. A guerra faz toda a diferença. A necessidade do conflito aparece na fala de quase todos os personagens (à exceção de Clitemnestra) e se constitui em fundamento para os pareceres contidos nas falas dos personagens, inclusive quanto à protagonista. Aliás, Soares (1999) traça interessante paralelo entre os guerreiros assentados em Áulis e a interferência desse imenso exército nos pensamentos dos personagens da peça:

Quanto à estruturação do “mundo possível” desta história, a descrição do acampamento em Áulide constitui-se sem dúvida, como elemento fundamental no delinear das suas coordenadas espaço-humanas. Toda a acção da peça se passa em Áulide e a pressão da soldadesca ausente da cena condiciona os comportamentos de figuras tão importantes como Agaménon (...), Aquiles (...) e Ulisses (...). (SOARES, 1999, p. 47)

A citação está afetada aqui pelos dominantes homens na peça, mas o que nos interessa no estudo citado é outra vez Ifigênia. Não nos alongaremos sobre um fato mais do que conhecido: a descrição inicial feita pelo coro de mulheres de Cálclide em *Ifig.Aul.*, fazendo referência ao que Soares (1999) chamou de “catálogo do contingente náutico dos Argivos, motivo de nítida inspiração homérica” (p. 47). Contudo, o fato é que (i) os soldados aguardando na costa de Áulis, (ii) o desejo de

vingança do ato bárbaro (o rapto de uma mulher grega, a mais bela mulher grega), (iii) o comando de Agamémnon, (iv) o orgulho de ser filha de um grande comandante e (v) o contato com Aquiles, herói guerreiro por excelência, nada disso passa despercebido por Ifigênia, tanto que no início da trama a menina pede para seguir com seu pai na nau que parte de Áulis para Ílion: “Ah!/ Se fosse adequado † a ti me levar, contigo, a bordo! †” (RIBEIRO JUNIOR, 2005, vv. 666).

Nesse mesmo sentido, é possível afirmar que os versos atribuídos a Ifigênia a identificam muito mais com uma outra personalidade daquela apresentada quando chega ao acampamento: extrapolam a figura da menina, da filha preferida de Agamémnon e Clitemnestra, ou mesmo da pretensa noiva de Aquiles, sendo que antes de concordar com sua morte, já se mostrava encantada com a viagem para Tróia. Mesmo sabendo que era um deslocamento militar ofensivo, gostaria de embarcar na nau com seu pai, estava assim atraída pela guerra.

Do mesmo modo como sua outra irmã, Electra, que não aparece em *Ifig.Aul.*, Ifigênia também “prefere” a posição ocupada pelo pai à posição ocupada pela mãe. Clitemnestra não é insensível a isso e, tanto na peça estudada, quanto em *Electra*<sup>21</sup>, responde sabedora de sua condição não prevalente no encanto e na afeição que suas filhas demonstram com relação a Agamémnon e, no caso dele, sua predileção por Ifigênia.

A influência dos soldados e da guerra em Ifigênia também aparece em sua breve conversa com Aquiles. Lembremos que a jovem foi levada até o acampamento para casar com o maior herói grego de todos, um homem que é filho da deusa Tétis, educado por um centauro, grande entre todos os homens, chefe dos mirmidões. Mesmo assim, Ifigênia declina de ser esposa de Aquiles para ser sacrificada (figura 3), evitando que o pretendente se indisponha com os seus para defendê-la:

† Isso eu digo < > †  
a filha de Tíndaro, com seu corpo, é suficiente para  
provocar lutas entre guerreiros, e mortes; tu, estrangeiro,  
não morras por mim e nem mates ninguém,  
deixa-me salvar a Hélade, se eu puder. (RIBEIRO JUNIOR, 2005, p. 253,  
vv.1416/1419)

21 Electra – de Sófocles – Electra conversando com sua outra irmã Crisóstemis: “Me cais o queixo que, tendo Agamémnon/ como pai, penses só na tua mamãe”. Electra – de Eurípedes – Clitemnestra respondendo aos desaforos de Electra: Nascestes para amar teu pai. A vida/ é assim: há quem prefira o sexo másculo/ e há quem ame a mãe mais do que o pai.”

**FIGURA 3** – Aquiles à esquerda tentando empunhar seu gládio contra Agamémnon à frente de Ifigênia, levando-a ao sacrifício.



Fonte: Fac-simile Jacques Louis David. 1819. Museu de Arte Kimbell

A protagonista sente-se capaz de salvar a nação helênica. Naquele momento em que acredita na interpretação que Calcas teria feito do oráculo, bem como consente em ser sacrificada para que a excursão militar parta, Ifigênia torna-se mais importante do que o próprio exército que ali aguarda. Afinal de contas, sem sacrifício não haverá viagem para o país dos inimigos da Hélade.

Na trama de *Ifig.Aul.* existe a representação da figura feminina em todas as condições possíveis: é a mãe que verá a filha ser levada a um sacrifício (Clitemnestra), é a mulher que trouxe desgraça ao deixar o leito do marido (Helena), é a deusa que reclama o sacrifício de uma inocente (Ártemis), é a inocente que será sacrificada (Ifigênia), é a outra deusa que deixou lições de virtude ao filho que parte para a guerra (Tétis e Aquiles). É também um coro de mulheres conscientes de sua condição e do sofrimento que advém da condição de mulher, esposa e mãe no contexto da guerra.

Fazemos um breve intervalo para lembrarmos que o coro em *Ifig.Aul.*, seja no início da trama, seja no Êxodo, não se eximem (mesmo quando coniventes com a necessidade de partida da armada grega para Troia sob os ventos que dependem de Ártemis) de também manifestar juízos de valor sobre condutas humanas que trazem consequências drásticas. Isto é, ao mesmo tempo em que o coro expressa concordância com a guerra, demonstra esperança, por exemplo, de que Agamémnon não sacrifique sua filha. Isto ocorre quando após a fala de Clitemnestra

ao esposo para que este não mate a filha de ambos, o coro manifesta-se nos versos 1209-1210, dizendo: “Atende, Agamêmnon, pois é realmente belo salvar/ a filha. Ninguém dentre os mortais falará contra isso.” (Ribeiro Junior, 2005, p. 237). Ao falar daquele modo, nos parece que o coro, de mulheres, compartilha as angústias dos personagens e acaba se manifestando em direção ao que estava sendo manifestado por Clitemnestra e Ifigênia. Em outras palavras, as decisões são tomadas pelos homens, mas as mulheres da peça falam entre si e para si, julgando, cada uma de seu modo, as mentiras contadas, as questões de poder, os ritos a serem praticados. Estão presentes ao longo da trama uma multiplicidade de manifestações que vão mantendo a dúvida sobre o desfecho da narrativa.

Ifigênia, propriamente dizendo, é talvez a grande representante de múltiplas visões que são apresentadas na peça de Eurípides: se apresenta menina, disposta a tornar-se uma esposa grega padrão, depois mulher que primeiro se apega à vida (prosaica ou não), ao fim, é jovem corajosa que se entregará ao sacrifício, alcançando a *kléos* como a defensora patriótica, aquela que não é como Helena, e sim a luz da Hélade. A transição e o amadurecimento apresentados pela personagem título fazem toda a diferença para a compreensão de *Ifig.Aul.*, especialmente quando queremos chamar a atenção para a coragem encontrada na mensagem que sua disposição voluntária deixa. Em outras palavras, aqui já não se trata mais de um argumento unicamente tratando da necessidade de defesa da pátria, é uma manifestação também em favor da liberdade de tomar suas decisões.

Observe-se, sobre outra ótica, que poderia ser dito apenas que Ifigênia seguiu o que foi decidido pelo pai, mas não se afigura assim; se fosse isso, não haveria razão para a jovem ter deixado claro que agiria a seu modo diante da morte, isto é, a jovem também participou da decisão e não apenas submeteu-se a ela. Vernant (2006) faz um interessante comentário sobre Aquiles que talvez possa, embora que apenas em certa medida, aplicar-se a Ifigênia:

O destino de Aquiles, exemplar, é marcado pela ambiguidade. Tendo origem meio humana, meio divina, ele não pode estar inteiramente de um lado ou de outro. No limiar de sua vida, desde seus primeiros passos, a estrada que deve seguir se bifurca. Seja qual for a direção que escolher, ele precisará, para segui-la, abrir mão de uma parte essencial de si mesmo. Não pode simultaneamente usufruir do que a vida à luz do sol oferece de mais doce aos humanos e garantir à sua pessoa o privilégio de nunca se privar dessa luz, nunca morrer. Desfrutar da vida – o bem mais precioso para as crianças efêmeras, o bem incomparável a qualquer outro, por ser o único que, quando perdido, não pode ser reencontrado – é renunciar a qualquer



esperança de imortalidade. Querer ser imortal é, em parte, aceitar perder a vida antes mesmo de vivê-la plenamente. (2006, p. 96).

A filha de Agamémnon e Clitemnestra é obviamente mortal e também não goza dos privilégios dos imortais. Mesmo sendo levada a habitar o Palácio de Ártemis, está ela, como Aquiles, adstrita a renunciar a uma vida comum, ou seja, os dois encontram-se em Áulis para casar, mas seus destinos lhes reservam outros passos.

Afigura-se nesta trama um reflexo do falado interesse de Eurípides pelas mulheres. Não é apenas, contudo, em *Ifig.Aul.* que vemos isso sobressair. Ruby Blondell e outros<sup>22</sup> identificaram que em obras como a peça estudada e em *Helena*, por exemplo, são apresentadas perspectivas sobre a Guerra de Tróia a partir justamente da mulher na condição de escrava, garota jovem, esposa dedicada, assim por diante. São mulheres que têm testados os limites de suas vidas. Ifigênia é sem dúvida uma dessas<sup>23</sup>.

Os estudos mencionados também revelam que as mulheres têm suas vidas tangenciadas por fronteiras geográficas que acabam, de um modo ou de outro, interferindo em suas ações. Ifigênia, que é o foco de nosso estudo, está em Áulis quanto toma ciência de seu destino.

Retomamos um pouco sobre Áulis e sua geografia: trata-se de uma cidade que está localizada na costa da Hélade e as centenas de guerreiros lá assentados aguardam com ansiedade que o tempo, os ventos, permitam a partida das naus. Afinal de contas, se a armada não parte para Ílion (atual Turquia), a guerra não tem início; não iniciando, a honra da Hélade ultrajada pelo rapto de Helena não é resgatada. Se não inicia, não se desencadeia o fluxo da história e, assim, os

22 *Women on the Edge. Four Plays by Euripides: Alcestis, Medea, Helen, Iphigenia at Aulis*, 1999, prefácio da edição, p. 11.

23 E sem dúvida, há outras. Andrômaca, por exemplo, é mulher troiana, não da Hélade. É, após a queda de Tróia, despojo de guerra. Na tragédia que leva seu nome, ela não é mais esposa de Heitor, morto por Aquiles, e seu filho, Astíanax, já havia sido lançado das torres troianas à morte. Agora ela é a mulher de Neoptólemo, filho de Aquiles, e mãe de um outro menino. A criança está em perigo pelo ciúme de Hermione, filha de Meneleu e Helena. Menelau promete a Andrômaca que poupará a vida da criança se a mãe aceitar morrer em seu lugar e a antiga princesa troiana, aceita. Menelau nunca teve intenção de cumprir sua palavra e tenta arrastar ambos à morte. Não é o caso aqui de tratar do desenlace da questão na temática da obra. É apenas para dar indicativos da complexidade do modo como as mulheres aparecem nas tragédias euripidianas, nem todas são como Helena, a mulher-argumento para uma guerra que flagelou tantos, tampouco como Medeia, a única capaz de matar os próprios filhos para atingir Jasão, o marido que a abandonou para formar novas núpcias. São mulheres que argumentam os motivos de suas tomadas de decisão, assim como também argumentarão, a partir de outros fundamentos, as mulheres “comuns” de Aristófanes, revoltadas contra Eurípides e suas Helenas, Medeias, assim por diante.

guerreiros não podem retornar à pátria. E é neste contexto geográfico, militar e mesmo religioso que Ifigênia se encontra para conhecer seu cruel destino e decidir como se portar diante dele. Por todos estes aspectos é que o sacrifício de Ifigênia é mesmo político (patriótico) e também religioso.

No primeiro caso, é necessário lembrar que em *Ifig.Aul.*, Agamémnon é forçado por Odisseu a sacrificar a própria filha e então garantir a partida para a guerra: é uma decisão política. No último caso, é preciso considerar que Ártemis exigiu a vida de Ifigênia, vontade revelada pelo oráculo, para devolver os ventos locais, ou seja, o primeiro argumento da peça é um sacrifício humano, segundo Calcas, exigido pela deusa que é também responsável pelas forças da natureza, o que define se haverá guerra ou não. Em suma, é como disse Blondel (1999): “(...) a configuração da IA, não é fisicamente longe de Atenas, mas o jogo é equilibrado entre terra e mar, responsabilidades públicas e privadas, paz e guerra”.

Os argumentos de *Ifig.Aul.* nunca se distanciam totalmente deste contexto de conflito armado entre gregos e troianos. Por outro lado, a peça não representa uma celebração daquela conhecida batalha, ao contrário, é possível levantar a hipótese de que Eurípides faz crítica a certos projetos de guerra. Frateschi (2008, p. 91) chega a afirmar que o tragediógrafo “levantou a voz contra a brutalidade do militarismo lendário, por meio das reconstruções da guerra de Tróia”. A primeira brutalidade seria, voltando ao plano da importância do sacrifício na obra, a morte de uma pessoa jovem, inocente, sangrada exclusivamente para movimentar os planos iniciais de guerra. Retomamos a situação de Aquiles, um dos maiores representantes da violência em Tróia, após ouvir as razões da protagonista quando decide morrer. Silva (2005, p. 163) afirma que “(...) no coração do herói surge, por um momento, o vislumbre de um sentimento, que o impele a bater-se por esta jovem, mesmo que tal signifique desistir de todos os ideais até então alimentados.” Que ideias seriam estas? Justamente o de sucesso na empreitada contra os troianos, mas que por um instante, é flexibilizado pela posição que Ifigênia adota em *Ifig.Aul.*

A voz da crítica à guerra com relação ao sacrifício da protagonista está também na personagem Clitemnestra. A rainha de Argos explicita à esposa que não esquecerá a morte da primogênita do casal e antecipa que o sacrifício reverterá em revolta e dor insuperáveis: “Vai! Se partes para a guerra, abandonando-me em casa,

/ e para lá regressares depois de longa ausência,/ pensas que terei coração em alguma coisa da casa?” (RIBEIRO JUNIOR, 2005, p. 235, vv. 1171/1173). Em outras palavras, o que a obra orienta sobre a guerra é que a mesma fragiliza as relações humanas, destrói famílias e desperta mágoa raivosa. É novamente o que se vê no estudo de Frateschi (2008) ao afirmar sobre as obras de Eurípides serem inéditas porque as maldades, paixões, loucuras e crises de consciência humanas definem os destinos das personagens da tragédia, mas não conseguem lhes permitir atingir satisfação no mundo que conhecem. Ao menos a personagem de Clitemnestra, de acordo com sua caracterização em várias tragédias, não crê justificado o sacrifício da filha, não importando, neste caso, a percepção de Ifigênia ou dos demais personagens da peça. Ao menos em *Ifig.Aul.*, no que se refere aos pensamentos da mãe de Ifigênia, acreditamos que está presente uma sutil expressão, dentro da narrativa, de questionamento sobre as relações do ser humano com o divino e com a sociedade da época.

Muito da relevância do papel de Clitemnestra na trama, perpassa pela mãe de Ifigênia não deixar a filha em Áulis e voltar ao palácio em Micenas, como tentou Agamémnon no início da peça, bem como quando acata não participar dos ritos de sacrifício e sequer segue com sua filha, acatando a vontade de Ifigênia. Essas escolhas, ora desobedientes, ora obedientes, constroem uma figura estratégica na narrativa. É como se a matriarca estivesse sempre na posição de quem “atrapalha” os planos dos outros personagens da peça.

Diante do que foi dito antes neste subcapítulo e mesmo de acordo com as perguntas lançadas no início deste terceiro capítulo, podemos afirmar que a refiguração do ritual empreendida na tragédia retrabalha as expectativas e o modo de ser de todos personagens, o que gera uma certa alternância e reversão das ações dramáticas, reversão essa que é simbolizada, na macroestrutura narrativa, pela combinação dos rituais de sacrifício de morte e de casamento. Em oposição à mudança de pensamento, existe a posição de Clitemnestra no contexto da trama que envolve o binômio já mencionado, podemos afirmar que a mãe da sacrificada será a única a se opor do começo ao final da peça ao sacrifício, mantendo-se fiel ao projeto de casamento de Ifigênia com Aquiles, o que nunca passou de embuste para atrair mãe e filha ao acampamento no litoral de Áulis.

#### 4 METABOLÉ E O ASSENTIMENTO: MORTE SIMBÓLICA E SALVAÇÃO

λαμπαδοῦχος ἀμέρα  
Διός τε φέγγος, ἕτερον αἰ-  
ῶνα καὶ μοῖραν οἰκήσομεν.  
χαῖρέ μοι, φίλον φάος.

Dia de brilhante luz,  
esplendor de Zeus, a outra vi-  
da e a outro destino serei conduzida.  
Adeus, luz amada.

(RIBEIRO JR, 2005, p. 258/259, vv. 1506-1509)

Em *Ifigênia em Áulis* a trama retoma a guerra de Tróia a partir do argumento inicial para a partida do exército da Hélade em direção à fortaleza de Príamo: que Ártemis devolva os ventos para a navegação das naus. No início da trama já temos a notícia de que será preciso o sacrifício de Ifigênia, caso contrário, os guerreiros permanecerão na costa aulidense. A protagonista da peça será sacrificada para a satisfação de vontade divina. Quem anuncia o drama é o pai da menina, Agamémnon, a partir da interpretação do oráculo feito por Calcas, adivinho.

A epígrafe deste capítulo encontra-se no texto que chegou até nós e representa as últimas palavras da personagem central de *Ifig.Aul.*, que se despede da vida, da amada luz, para ir ao sacrifício. Isto é, seguir seu destino segundo o enredo, dando a impressão de que a morte ocorrerá de forma irremediável. Contudo, no caso da peça, a qual é carregada de problemas de transmissão, consta um final em que a jovem é substituída por uma corsa, sendo arrebatada pelos deuses e, por consequência, salva da morte. E mesmo antes, logo após tomar conhecimento do que lhe acontecerá, a protagonista recusou ser levada ao sacrifício e rogou por sua vida, para que seu progenitor alterasse sua ideação.

Por conseguinte, desde o princípio e até o fim, a narrativa apresenta-se orquestrando mudanças de pensamentos dos personagens, especialmente Ifigênia, Agamémnon, Menelau e Aquiles, bem como, desordenando as ações e desfechos que haviam sido inicialmente propostos pela própria narrativa dentro desse universo trágico ficcional. O gatilho das alternâncias é disparado pela própria protagonista no momento em que é objeto do engodo do seu progenitor: Ifigênia entra no acampamento com o pensamento de que seriam organizadas suas bodas com

Aquiles, contudo, se depara, logo na sequência de sua descoberta da verdade, com a preparação do altar da divina Ártemis para que tivesse seu pescoço degolado.

A peça também retoma, significativamente, o ciclo mítico da família dos atridas: Ifigênia é a neta de Atreu que teria, segundo algumas interpretações mitológicas, servido seus sobrinhos em refeição ao pai das crianças (Tiestes), por conta de sérias rivalidades entre os irmãos micênicos. Em outras palavras, a narrativa em questão caminha sobre aquela distante mesa onde já teria sido tecido e realizado um banquete macabro. Ifigênia em *Ifig.Aul.* descende do filho de Atreu e está na iminência de ser preparada ritualisticamente para uma exigência sacrificial violenta, mas que não pode, em tese, ser considerada leviana, notadamente no contexto da antiguidade em que a narrativa foi desenvolvida<sup>24</sup>. Segundo Frateschi (2008):

Em comunidade onde o mito/rito ainda se faz presente a “iniciada” tem que demonstrar a sua força de resignação diante da comunidade, deve ser capaz de se sacrificar pelo bem da comunidade, a continuidade de todos pelos ciclos da vida. Os “daimones” ou espíritos que a perseguem nessa fase devem ser repelidos. Desse modo, todos se mobilizam para os ritos de preparação para a continuidade da comunidade. (FRATESCHI, 2008, p. 58)

Em *Ifig.Aul.* os ritos preparatórios mencionados acima são primeiramente tratados sob os aspectos de um casamento e lembrados por Agamémnon, o enganador, e Clitemnestra, a enganada. Ambos em respeito aos ritos e pela manutenção da comunidade, contudo, paradoxalmente diferentes quanto aos seus eventos motivadores para tal. Nenhum dos argumentos é de caráter elevado. Agamémnon, inicialmente, argumenta sobre o casamento apenas para atrair a família a um local onde, para outros fins, as mulheres daquela época não iriam: um acampamento militar. Clitemnestra, por exemplo, em sua primeira conversa com o esposo, logo após chegar em Áulis, já apresenta preocupação sobre a continuidade de seu status familiar: sente-se muito satisfeita porque sua primogênita, jovem da nobreza, será consorte de um guerreiro também nobre (no caso, é parente dos deuses por parte de sua mãe, uma das nereidas). Na sequência ao regozijo, certifica-se de que o marido teria oferecido o sacrifício devido pelo casamento da

<sup>24</sup> Supõe-se, neste estudo, de acordo ao que consta na referência/rodapé n. 6, que a peça foi apresentada em 405 a.C., sendo que, ao tratar sobre a expedição a Ílio, traz à tona um conflito ocorrido, também supostamente, em 1250 a.C. (<https://www.infoescola.com/historia/guerra-de-troia>)

filha, ao que Agamémnon responde dizendo que intenciona fazê-lo, melhor, justamente estava tratando do assunto naquele momento. Ou seja, por um lado, Clitemnestra é a representação da manutenção de seu grupo social: a nobreza helênica, a esposa e mãe devotada. Por outro, Agamémnon quer mais do que cumprir os ritos de casamento, age para afastar a mãe de Ifigênia do local, visando êxito em seu plano de sacrificar a filha, o que também consiste em demonstração de defesa de seu grupo: os comandados que aguardam ansiosos a partida para a batalha. Retomemos os cantos de tal conversa na peça:

- Cl. Já ofereceste à deusa o sacrifício propiciatório por nossa filha?  
 Ag. Pretendo fazê-lo. É disso que, por acaso, eu tratava.  
 Cl. Depois, mais tarde, *darás a festa de casamento?* 720  
 Ag. Após oferecer aos deuses uma vítima que preciso sacrificar.  
 Cl. E eu, onde colocarei o *banquete* para as mulheres?  
 Ag. Ali, junto às popas dos navios Argivos. [...]  
 Ag. Sabes portanto o que deves fazer, mulher? *Obedece-me!* 725  
 (...)  
 Ag. Eu, aqui onde está o noivo... [...]  
 Ag. (...) entregarei tua filha em casamento diante dos Dânaos.  
 Cl. Enquanto isso, onde acaso eu deveria estar? 730  
 Ag. Volta para Argos e cuida das donzelas.  
 Cl. Deixando minha filha? E quem levantará a tocha?  
 Ag. Eu apresentarei a *luz apropriada ao casal de noivos*.  
 Cl. *Não é esse o costume e não se deve tratá-lo como algo trivial.*  
 (...)  
 Cl. *É adequado que eu entregue nossa filha em casamento.*  
 Ag. E que as donzelas não estejam sozinhas em casa. 737  
 Cl. Elas estão bem guardadas, *nos seguros aposentos femininos*.  
 Ag. *Obedece!*  
 Cl. Não, pela deusa soberana de Argos!  
 Vai, ocupa-te das coisas de fora; *das da casa ocupo-me eu,* 740  
*como providenciar o que é necessário a donzelas que vão casar.*  
 (RIBEIRO JUNIOR, 2005, p. 207, vv. 718-741; *itálicos* nossos)

Na citação acima, quando a rainha fala sobre o banquete e a tocha e Agamémnon lhe responde evasivamente, a peça apresenta a primeira tentativa de perversão dos ritos. Ao excluir a participação de Clitemnestra em ritos que lhe competem realizar, abre-se oportunidade para contestação da esposa. Em outras palavras, no contexto da peça, a mulher é obediente ao esposo, mas primeiramente o homem precisa seguir os ritos. Aqui o argumento religioso prevalecerá sobre outras questões que aparecem no curso da narrativa. No próximo encontro do casal de Micenas, quando Clitemnestra já sabe do planejado, Agamémnon novamente

insiste no argumento do casamento falacioso. Isto é, a mentira e até mesmo a ironia do discurso se intensificam:

Ag. Manda a filha sair do alojamento em companhia do pai;  
estão prontos os vasos de libação e preparados  
os grãos de cevada para atirar ao fogo que as mãos purifica (*sic*),  
e novilhas, que antes das núpcias é preciso abater para deusa  
Ártemis, fazendo jorrar-lhes o negro sangue aos borbotões. (RIBEIRO  
JUNIOR, 2005, p. 207, vv. 718-741). Grifos nossos.

A novilha em *Ifig.Aul.* é a jovem primogênita do casal micênico, seu sangue tem naquele contexto um poder que o animal não tem: propiciará a pranteada guerra. Nesse momento, Ifigênia é o objeto dos poderes e planos terrenos, paternos e maternos. O casamento com Aquiles não é algo a ser discutido pela jovem princesa. A citação acima evolui em detalhes os ritos praticados acaso fosse um casamento, entretanto, sejam bodas, seja morte, podemos afirmar que nenhum outro personagem da peça, no sentido de transformação ritualística, submeteu-se a outros comandos mais do que Clitemnestra. Em primeiro plano, resistiu às intenções do marido, mantendo-se em Áulis e acreditando no casamento que viria a ocorrer. Em um segundo momento, quando já estava ciente do sacrifício e também da aquiescência de sua filha quanto à morte, submete-se a não a acompanhar no momento fatal. Nas duas circunstâncias do enredo, ouvirá o comando de que deve ser obediente. Tanto nos vv. 725 e 739 em conversa com Agamémnon, quanto nos vv. 1435 e 1460 tratando com Ifigênia, o original grego traduzido por Ribeiro Junior, utiliza-se do verbo no imperativo *Πιθοῦ* que concentra em si uma ordem, uma advertência, um comando.

Em outras palavras, Clitemnestra, embora divirja dos pensamentos da filha, submete-se ao mando, não pratica os ritos fúnebres e não a acompanha ao altar divino. Seja quanto ao casamento, seja quando ao funeral, está alijada de praticar os costumes praticados naqueles eventos sociais. Sabe-se por meio de documentos antigos pesquisados e compilados por Mary R. Lefkowitz e Maureen B. Fant (1982) o quanto o sacrifício de Ifigênia privou Clitemnestra de exercer sua maternidade e seu respeito aos costumes gregos. Como demonstração disso, cita o exemplo do epitáfio de uma mãe ateniense para sua filha que estava trabalhando em Alexandria no governo de Cleópatra, no sentido de que mesmo não havendo a possibilidade de trazer a jovem de volta com vida, ao menos teria um túmulo em Atenas ao invés de

nas areias da Líbia<sup>25</sup>. Já sobre outra ótica, tem-se que para a protagonista, as lágrimas e sofrimento da mãe poderiam aplacar sua postura de coragem, o que Ifigênia não gostaria de ver no momento de despedida para ir ao sacrifício e que, ademais, não coincidiria com a nova posição que resolveu ocupar no contexto da narrativa: luz da Hélade.

Quando tratamos das mudanças de pensamento de Ifigênia, questões que foram orquestradas dentro da narrativa para justificar estas transformações, estamos diante do que se convencionou chamar de *metabolé* (singular) como sinônimo de mudanças ou reviravoltas. Segundo Torrance (2013), o recurso da *metabolé* é utilizado apenas nas tragédias de Eurípides e é identificado como reflexo do modo como suas narrativas foram construídas. Exemplificando em *Ifig.Aul.* com relação ao comandante Agamémnon e seu irmão Menelau. O tio de Ifigênia afirma que não manterá sua posição inicial sobre a concepção do sacrifício da sobrinha, acabou mudando de ideia após as terríveis palavras que os irmãos trocaram antes:

οὐκ ἐς σὲ <b>δαινός</b> , εἰμὶ δ' οὔτερ εἶ σὺ νῦν·	480
καὶ σοὶ παραινῶ μήτ' ἀποκτείνειν τέκν [...]	
ἀλλ' ἐς <b>μεταβολάς</b> ἦλθον ἀπὸ <b>δαινῶν</b> λόγων;	500
εἰκὸς πέπονθα· τὸν ὁμόθεν πεφυκότα	
στέργων <b>μετέπεσον</b> . ἀνδρὸς οὐ κακοῦ τροποὶ	
τοιοῖδε, χρῆσθαι τοῖσι βελτίστοις αἰεὶ.	

Retiro as palavras anteriores,  
para não te ser *temível*, e me ponho agora em teu lugar. [...]  
*Mudei* depois daquelas *terríveis* palavras?  
É natural o que acabo de sentir. Por afeição a quem foi gerado  
pelo mesmo pai, *eu mudei*. De homem não perverso são tais  
reviravoltas: é necessário adotar sempre as melhores atitudes. (RIBEIRO  
JUNIOR, 2005, p. 190; *itálicos* nossos)

Isto é, a mudança no pensamento de Menelau ocorre pela compreensão acerca do sofrimento do irmão e remete à preocupação de tomada de decisões para o bem, não sendo adequado sacrificar Ifigênia, atribuindo-lhe relação (que não existiria) com Helena.

25 Em *Ifig.Aul.* também não há corpo para ser sepultado, tampouco funeral. Ifigênia não é morta, teria sido “salva” e levada por Ártemis a viver entre os deuses. O sentimento de Clitemnestra, por sua vez, revelado ao final da trama, quando pergunta qual o deus que roubou sua filha e também como poderá se dirigir à menina (vv. 1615) parece, em nosso entender, estar dirigido à morte e não salvamento de Ifigênia. Tal compreensão pela personagem coadunaria com a visão existente na época quanto à necessidade do corpo para a realização dos rituais fúnebres de uma forma geral. No Palatino em Roma escavações indicam sepultamentos realizados entre os Séculos (...) – V a.C., com o corpo sendo envolvido em tecido e colocado em sepulcro de pedra construído sobre a terra, conforme imagem 1 e 2.



Fazemos aqui um breve aparte para tratar de Agamémnon e o Coro falando justamente sobre a esposa de Menelau, Helena. O pai da protagonista apresentou o mito de Helena no Prólogo (vv. 70-79), assim como o coro (vv. 175-184) no πάροδος (= *párodo*). Em ambos os casos a espartana é retratada como alguém que traz infortúnios à vida de Ifigênia a partir de sua relação com Páris Alexandre; trata-se de um casal que dá o mote para a Guerra de Tróia. O conflito acabará por dizimar milhares de vidas de pessoas inocentes. Segundo o contexto de *Ifig.Aul.*, Ifigênia será a primeira inocente a ser ceifada. Em outras palavras, a guerra possibilita, a nosso ver, traçar um paralelo entre a culpa de Helena (ela é a causa do conflito e encampa a morte de inocentes com sua ida e permanência em Tróia) e a ausência de responsabilidade de Ifigênia, seja com relação aos motivos para a contenda entre a Hélade e Ílion, seja quanto ao seu sacrifício. Sempre que traçamos um paralelo entre Ifigênia e Helena, entendemos que cabe lembrar que Helena não representa para a protagonista nada a ser seguido pela sua vida, a sua relação com Páris é algo a não ser seguido como exemplo. Ifigênia não aceita ser como Helena.

No início da narrativa já se revela que a armada grega está acampada em Áulis esperando que os ventos permitam a navegação de suas naus à costa troiana. Agamémnon está em angústia porque convocou sua esposa a trazer a primogênita ao acampamento militar, afinal de contas Ártemis, segundo Calcas, exige o sangue da virgem para devolver condições climáticas à viagem. Isto é, Ifigênia precisa ser sacrificada justamente para que a tal guerra (culpa de Helena) seja possível. A protagonista da peça em estudo argumenta diante de Aquiles que “é melhor um único homem ver a luz do que incontáveis mulheres” (vv. 1394). Em outras palavras, Aquiles não deve lutar pela vida de Ifigênia, mas a jovem deve ser sacrificada em Áulis para que o herói e os demais intentem uma guerra cujo fundamento é apenas Helena. Também sobre a fala de Ifigênia, se a vida de um homem tem mais valor do que a de inúmeras mulheres, não parece existir coerência em realizar uma guerra que vitimará centenas de guerreiros, apenas para vingar o rapto de uma só mulher. Estas questões são referidas na própria obra e nos remetem à mudança de pensamento de Ifigênia. Helena é um forte catalisador nas decisões da menina quanto ao seu destino. Em última análise, entendemos que Ifigênia prefere servir-se ao sacrifício a adotar ações que acarretem os resultados ruins que a vida de Helena causa.

Torrence (2013) explicita a *metabolé* em *Ifig.Aul.* também com relação à protagonista, de forma mais significativa do que foi apontado antes sobre Menelau. O estudo cita as apregoações iniciais de Ifigênia quando descobre que não está em Áulis para se casar com Aquiles, mas sim para ser sacrificada em favor de Ártemis. A escritora comenta a pluralidade de exemplos que a jovem utiliza para demonstrar a reversão de fatos em sua vida: de afortunados para miseráveis e destruidores. Contudo, sabemos que a personagem altera suas decisões e se submete ao sacrifício.

Essa significativa *metabolé* na narrativa de *Ifig.Aul.* afina-se sobre o que foi argumentado antes, no sentido de uma guerra que teria sido feita por conta de Helena, exclusivamente. Ifigênia justifica a questão ao afirmar que a Hélade não pode ser dominada por bárbaros, sendo esse o mais significativo motivo de sua abnegação da vida. Em suma, adentra-se agora a um argumento que entendemos não pode ser ignorado nesta análise: o do pan-helenismo, pois, sob a ótica da jovem vítima, a importância da guerra para honra da nação helênica é um fundamento de peso na mudança de sua visão sobre a sua própria vida. Lesky (2010) traça um interessante panorama de transformação de Ifigênia a partir da posição de seu pai. A narrativa, em certo ponto, apresenta Agamémnon não mais titubeante sobre seus objetivos (recordamos que no início sim, escreveu e reescreveu mensagens, discutiu com seu irmão Menelau), ou seja, o objetivo pela guerra prevalece, não há mais escrúpulo em sacrificar a própria filha.

O estudioso reforça que, a partir da posição de seu pai pelo sacrifício, Ifigênia passa a contar apenas com eventual intervenção de Aquiles em defesa da sua vida, contudo, isso implicaria em risco ao próprio herói. Segundo a trama de *Ifig.Aul.*, agora todo o exército já sabe do sacrifício e exige a sua realização, especialmente Odisseu, a quem não se pode enganar. É esse o novo contexto que se apresenta para a jovem a ser sacrificada:

*Mas agora sua visão é mais ampla: todo um exercício está com os olhos postos nela, e de sua sorte depende a glória de todo um povo, de seu próprio povo. A imagem da guerra, que na primeira parte do drama oscilava entre a de um grande empreendimento pan-helênico e o de um capricho de Menelau, passa agora a fixar-se vigorosamente no primeiro aspecto. Assim, a menina que temia pela vida se converte na donzela pronta ao sacrifício, que se entrega, por livre e espontânea vontade, em prol do nome e da honra do seu povo. (LESKY, 2010, p. 262-263; itálicos nossos)*

A conclusão presente na citação acima é de que a mudança de pensamento da jovem Ifigênia advém integralmente de sua alma e da consequente ampliação de sua compreensão sobre a necessidade da guerra para os gregos ultrajados pelos troianos. Diante disso, verificamos a presença de uma outra forma de tratamento dos rituais como necessários à manutenção de grupos sociais ou de certas comunidades, nos moldes como comentado por Frateschi (2008). A comunidade, neste novo contexto da narrativa, está representada pela Hélade, especialmente porque todos tiveram que se levantar em cumprimento ao juramento feito a Tíndaro quando deu sua filha Helena em casamento. Logo, o pan-helenismo passará a nortear também a cabeça de Ifigênia. A *metabolé* da protagonista está, em certa medida, diretamente relacionada à importância que a narrativa passou a desenvolver em favor da guerra.

Aliás, o discurso nesse sentido, antes de aparecer em Ifigênia, foi apresentado na última fala de Agamémnon antes do sacrifício, vv. 1269-1275. Na ocasião, o pai respondeu aos apelos feitos pela filha em favor de sua vida, afirmando que o sacrifício é vontade e vem em benefício da Hélade. A fala do comandante é na direção de que a nação helênica precisa de ser livre, o que não ocorrerá se for permitido aos bárbaros saquearem os leitos como no caso de Menelau. Em outras palavras, a peça, naquele momento, indica que a menina escutou por si mesma as argumentações paternas, sendo que sua mudança de pensamento pode ter sido afetada por palavras proferidas em direção à necessidade daquele confronto. Observamos que Clitemnestra, por exemplo, ouve sobre o sacrifício em si a partir do que foi acompanhado pelo Mensageiro do começo ao fim. Entendemos que há diferença significativa para a compreensão das personagens sobre os fatos narrados, quando participam das ações e discussões, de quando sobre eles ouvem falar. Em suma, a conversa sobre a guerra é entre pai e filha.

Por outro lado, o conhecimento de Ifigênia sobre sua morte se dá por ter ouvido a conversa entre sua mãe e Aquiles. Na sequência, quando conversa com seu pai sobre o assunto pela primeira vez, apresenta-se chorando, rogando por sua vida, questionou sua relação com as núpcias de Helena e Páris, convoca a piedade de se seu pai a partir de seu irmão Orestes que na ocasião era muito criança. Contudo, antes de ser revelada a *metabolé*, haverá a conversa entre a jovem e

Aquiles, ocasião em que a protagonista dará voz diversa de quando apelou pela vida na presença do pai.

Aristóteles (Capítulo 15<sup>26</sup>) afirmou ser inaceitável a mudança de pensamento de Ifigênia sobre sua morte, em especial diante do que está disposto na *Poética* quanto ao conhecido conceito de imitação/*mimesis* pelo Estagirita. A conhecida obra aristotélica faz definição do que pode causar temor ou pena no espectador, traços estéticos correlatos ao que deve (ou não) ser considerado trágico<sup>27</sup> segundo o grande filósofo da antiguidade. Aristóteles dispôs sobre uma tragédia que mostre homens honestos levados ao infortúnio e o fato disto causar indignação. É certo se tratar de morte que, pelo menos segundo uma das versões da peça e considerando a outra *Ifigênia* euripidiana conservada, não é “morte propriamente dita”: Ifigênia não morre, é levada por Ártemis a viver entre os Tauros. Os principais envolvidos diretamente no sacrifício da jovem – falamos agora de Agamémnon e Aquiles<sup>28</sup> – não demonstrarão pena ou indignação após o desfecho. Em outras palavras, acreditamos, diferentemente do que afirmou o grande pensador, que estamos diante de um fim que pode ser considerado infortúnio no que tange à vida que Ifigênia não

---

26 *Aristotele, Poetica*. Introdução, tradução e comentário. GUASTINI, Daniele. Roma: Carocci editore, 2010, p. 77.

27 Como a estrutura da tragédia mais bela tem de ser complexa e não simples e ela deve consistir na imitação de fatos inspiradores de temor e pena – característica própria de tal imitação – em primeiro lugar é claro que não cabe mostrar homens honestos passando de feliz a infortunados (isso não inspira temor nem pena, senão indignação); nem os refeces, do infortúnio à felicidade (isso é o que há de menos trágico; falta-lhe todo o necessário, pois não inspira nem simpatia humana, nem pena, nem temor); tampouco o indivíduo perverso em extremos tombando da felicidade no infortúnio; semelhante composição, embora pudesse despertar simpatia humana, não inspiraria pena, nem temor; de tais sentimentos, um experimentamos com relação ao infortúnio não merecido; o outro, com relação a alguém semelhante a nós; a pena, com relação ao nosso semelhante; assim, o resultado não será nem pena, nem temor. (trad. BRUNA, 2005, p. 31-32).

28 Kovacs (2010) cita estudos de Nancy Sorkin Rabinowitz no sentido de as relações na sociedade gregas serem definidas pelos homens e então e Ifigênia estar “predisposta à masculinidade e às figuras masculinas de seu pai (ao atirar-se em seus braços no início da trama) e Aquiles (no que se refere à promessa de casamento)”. Nesse sentido, o *kléos* invariavelmente abordados pelos personagens masculinos, acaba sendo assimilado por Ifigênia. Aquiles, após conversar com a jovem e ouvi-la argumentar sobre sua decisão, afirma: “ζηλώ δὲ σοῦ μὲν Ἑλλάδ’, Ἑλλάδος δὲ σέ / invejo a Hélade, por tua causa, e a ti por causa da Hélade”. Em outras palavras, a Hélade passa a representar o alicerce no discurso de todos os envolvidos - à exceção de Clitemnestra. O fundamento poderia dar uma falsa impressão de normalidade quando faz defesa do sacrifício e da guerra, ainda que no contexto de escrita e apresentação de *Ifig.Aul.*. Kovacs (2010) problematiza a posição de Ifigênia, pois, o resultado de sua decisão acarreta efeitos contrários à entrega bondosa que a jovem faz de sua vida: Clitemnestra passará a odiar seu esposo e a guerra será danosa não apenas para os troianos mas também para os guerreiros da Hélade. Em outras palavras, o argumento do pan-helenismo adotado por Ifigênia constitui-se em flagrante ironia diante das verdadeiras contingências da guerra, seja no contexto mítico da trama, seja no ambiente histórico do final do séc. V a.C.

terá. Estando entre os deuses, não viverá entre ou do mesmo modo que suas iguais, nesse caso, outras jovens gregas filhas e esposas de príncipes.

O fundo de pan-helenismo cria a atmosfera ante a qual se move a personagem, mas sem indicar (pensamos) assimilação automática da pauta política da época em que foi escrita *Ifig.Aul.*, que pretensamente diria respeito aos conflitos internos entre as Ligas do Peloponeso e de Delos, a primeira encabeçada por Esparta, a segunda por Atenas. Os estudos históricos demonstram que o conflito existiu entre 431 e 404 a.C., sendo vencedora a liga espartana. A primeira apresentação de *Ifig.Aul.* teria ocorrido em 405, com Eurípides falecido no ano anterior. Essas datas não podem ser consideradas precisas, mas indicam contemporaneidade entre a escrita da narrativa e fatos históricos relevantes no contexto social e político da Grécia ao final do Século V. Também não há indicação, a nosso ver, de ingenuidade no curso da narrativa.

O argumento de defesa da Hélade não parece apenas um reflexo de uma crítica que estaria sendo feita diretamente à guerra interna em curso no momento de escrita e apresentação de *Ifig.Aul.* no Teatro de Dionísio. Ao mesmo tempo, entendemos que a peça não se distancia completamente de ao menos argumentar sobre conflitos que acabam vitimando pessoas inocentes e também acarretando desmantelamento de famílias. Lembremos que Ifigênia pede que sua mãe não se revolte contra seu pai e que Aquiles não se exponha em risco para defendê-la. Em resumo, a protagonista sabe dos prejuízos eventualmente advindos de guerras, sacrifícios, decisões pautadas em sangue. Diante disso, acreditamos que Ifigênia na peça estudada representa uma percepção da mentalidade e das ações dos gregos da época, cumprindo um papel, ou melhor, dois. É sempre preciso considerar na análise da obra que a mesma se bifurca em dois caminhos: a menina é morta ou salva no final. Trata-se de uma ambiguidade presente de forma significativa na peça. É uma tensão que não se resolve, havendo sempre uma sombra de conflito a cada passo, seja no âmbito interno dos personagens, seja no contexto geral da trama.

Quando a protagonista altera sua opinião e decide pela morte, uma justificativa plausível seria a de que aderiu ao último discurso de seu pai na trama. Há acolhimento daquele sentimento de nação, da defesa do pan-helenismo e aceitação de que houve uma manifestação divina que exige o sacrifício:

(...)

Vede quão grande é esta expedição dotada de navios  
e quantos são os senhores dos Helenos de armas de bronze  
para quem não há viagem às torres de Ílion  
e nem conquista da renomada terra de Tróia  
se eu não te matar, como afirma o adivinho Calcas. 1262

(...)

Eles matarão as minhas filhas em Argos,  
vós e a mim, se eu repelir os oráculos da deusa.  
Menelau não me tem escravizado, filha,  
e não vim ao encontro de sua vontade, 1270  
mas à da Hélade, a quem é preciso, queira eu ou não queira,  
sacrificar-te; somos menores do que isso.  
É preciso que ela seja livre, filha, o que depende  
de ti e também de mim, e que, enquanto Helenos, não  
sejam nossos leitos saqueados pelos bárbaros. (RIBEIRO JUNIOR, 2005, p.  
241; *itálicos* nossos)

Ou seja, a mudança de pensamento de Ifigênia não pode mesmo ser considerada ingênua e tampouco antinatural aos componentes das tragédias nos moldes como estabelecidos por Aristóteles. Seu pai ao justificar a exigência sacrificial faz significativo panegírico sobre a necessidade da guerra. A autoridade do pai sobre Ifigênia e o argumento utilizado para defesa da Hélade não são passíveis de serem ignorados com facilidade pela jovem que, recordemos, ao chegar no acampamento atirou-se nos braços do pai, antecipando-se, ressaltou a saudade sentida e o respeito havido, por fim, chegou a revelar que queria embarcar na nau e seguir com o pai para Tróia. Tampouco Ifigênia desprezaria a interpretação de um oráculo. Agamémnon não perde tempo e constrói, perante sua filha, um discurso que o inocenta, afinal de contas, tratam-se de questões preciosas à época da narrativa: religião e nação.

*Ifig.Aul.* inicia com a aceitação plena da jovem sobre as bodas e sobre a guerra, há a formação de um binômio que parece indissociável: casamento e morte para a defesa da Hélade. Por outro lado, esclarecemos que o direcionamento de Ifigênia para o lado paterno não é absoluto, porque em certa altura ela larga a posição do pai e adota a perspectiva da pólis, que seria parte da justificação de Agamémnon, porém, o discurso de Ifigênia transmuta o sentido da Hélade para algo genuíno, não pela busca de fama egocêntrica, que seria o caso de Agamémnon, mas da glória / κλέος (= *kléos*) que é um outro parâmetro positivo para a mentalidade da época. No comandante atrida existe a sombra de uma vaidade e manifestação de poder que não se encontram presentes na protagonista. Os

caráteres de ambos foram tratados de forma diversa em *Ifig.Aul.*, o que reforça argumentarmos sobre os reais interesses existentes por trás de um conflito sangrento.

Retomamos os argumentos de Kovacs (2010) com base nas abordagens que fez em sua dissertação, ao concluir que uma Ifigênia salva teria alguma sintonia com os propósitos da peça, mas o resultado mais realizável seria o de que a protagonista foi morta. O autor também faz relação entre a questão do pan-helenismo na peça, mas direcionando que tal pauta não seria o suficiente para desviar o foco do caráter fraticida, exterminador e agressivo da guerra, o que se coaduna com o destino de Ifigênia em *Ifig.Aul.* A conclusão do estudioso de que a protagonista não teria sido salva é plausível com uma consciência comum à Hélade naquela época: a guerra em Tróia era necessária. Em outras palavras, Ifigênia sintoniza sua decisão com a frequência do pensamento da época e na ideia revelada por seu pai quanto à importância de a Hélade não ficar sob domínio de bárbaros (argumento repetido pela protagonista em suas últimas conversas com Aquiles e Clitemnestra). Contudo, considerando a repetição de duplos na narrativa, não deixa de dar indícios de que sua morte apresenta reforço para dar aso a uma guerra onde todos sairão perdendo.

Kovacs (2010) cita estudos de Nancy Sorkin Rabinowitz no sentido de as relações na sociedade gregas serem definidas pelos homens e Ifigênia estar, por consequência, predisposta à masculinidade e às figuras masculinas de seu pai (ao atirar-se em seus braços no início da trama) e Aquiles (no que se refere à promessa de casamento). Nesse sentido, o *kléos* invariavelmente abordados pelos personagens masculinos, acaba sendo assimilado por Ifigênia. Aquiles, após conversar com a jovem e ouvi-la argumentar sobre sua decisão, afirma: “ζηλῶ δὲ σοῦ μὲν Ἑλλάδ’, Ἑλλάδος δὲ σέ/ invejo a Hélade, por tua causa, e a ti por causa da Hélade”. Em outras palavras, a Hélade passa a representar o alicerce no discurso de todos os envolvidos – à exceção de Clitemnestra. O fundamento poderia dar uma falsa impressão de normalidade porque faz defesa do sacrifício e da guerra, mesmo que no contexto de escrita e apresentação de *Ifig.Aul.* Kovacs (2010) problematiza a posição de Ifigênia, pois, o resultado de sua decisão acarreta efeitos contrários à entrega bondosa que a jovem faz de sua vida: Clitemnestra passará a odiar seu esposo e a guerra será danosa não apenas para os troianos, mas também para os

guerreiros da Hélade. Em outras palavras, o argumento do pan-helenismo adotado por Ifigênia constitui-se em flagrante ironia diante das verdadeiras contingências da guerra, seja no contexto mítico da trama, seja no ambiente histórico do final do século V a.C.

As bodas de Ifigênia com a morte também parecem sinalizar, por consequência, aquelas perspectivas vistas em primeiro plano sobre a guerra: extermínio e desolação. Conforme apontado anteriormente, a morte ou a salvação não lhe destinarão a vida comum das moças de seu tempo, a narrativa está construída sob o plano do diferencial na vida de Ifigênia. As falas dos personagens são claras sobre o flagelo que envolve o destino da menina a partir da vontade divina e dos planos de poder que se desenrolarão paulatinamente tão logo chegar à costa aulidense:

Agamêmnon:

δεινῶς δ' ἔχει μοι ταῦτα τολμήσαι, γύναι, **δεινῶς**

δὲ καὶ μή· τοῦτο γὰρ πράξαι με δεῖ.

1257

“Terrível é para mim empenhar-me nisso, mulher,  
e terrível é não me empenhar; mas é necessário que eu o faça.”

Aquiles e Clitemnestra:

Κλ. οὐ ψευδῇ θροεῖς.

1346

Αχ. **δεῖν'** ἐν Ἀργείοις βοᾶται . . .

Κλ. τίς βοή; σήμαινέ μοι.

Αχ. ἀμφὶ σῆς παιδός . . .

Κλ. πονηρὸν εἶπας οἴωνόν λόγον.

Αχ. ὥς χρεὼν σφάζαι νιν.

Κλ. κούδεις ἐναντία λέγει;

Αχ. ἐς θόρυβον ἐγὼ τιν' αὐτὸς ἤλυθον . . .

Κλ. τίς, ὦ ξένε;

Αχ. σῶμα λευσθῆναι πέτροισι.

Κλ. μὴν κόρην σώιζων ἐμήν;

1350

(...)

Αχ. ἀλλ' ἐνικώμην κεκραγμοῦ.

Κλ. τὸ πολὺ γὰρ **δεινὸν** κακόν.

Aq. Terrível rumor corre entre os argivos...

Cl. Que rumor? Explica-me.

Aq. (...) a respeito de tua filha...

Cl. Palavra de mau presságio disseste.

Aq. que é preciso sacrificá-la!

Cl. E ninguém diz o contrário?

Aq. Eu mesmo, na confusão, tive...

Cl. O que, estrangeiro?

Aq. (...) o corpo apedrejado.

Cl. Por teres socorrido minha filha?

(...)

Aq. Mas fui vencido pela gritaria.



Cl. Terrível mal, a multidão!" (RIBEIRO JUNIOR, 2005, p. 248; *itálicos* nossos)

Os termos, advérbios e adjetivos, δεινός (= *deinôs, deiná, deinón*), implicam essa esfera do temível e terrível representada pelo oráculo, pela multidão, pelo rumor e pela escolha da Hélade, a qual aqui Eurípides parece equiparar com a multidão. Dessa forma, a repetição de termos evidencia momentos de maior πάθος (= *páthos*) na narrativa, mas também indícios que mapeiam no texto o que o escritor da peça quis realçar, como na parte que duplica os termos: ἔρως (= *eros-eros/eris-eris*): amor-amor (vv. 585)/ disputa-disputa (vv. 587) <sup>29</sup>.

A questão do πάθος (= *páthos*) em *Ifig.Aul.* merece uma outra análise mais acurada sobre outras palavras que se repetem na escrita da obra. Falamos aqui dos termos βούλομαι e Φρενῶ também presentes em pelo menos três falas de Aquiles e Agamémnon, lembrando sobre as vontades divinas que devem ser realizadas e respeitadas. Dessa forma, além do que foi dito sobre o pan-helenismo, é preciso considerar que na ocasião em que a protagonista resolve aderir ao projeto inicial, a decisão não parte apenas de sua cabeça. Além de intervenção paterna, é inevitável a manifestação divina que também não pode ser ignorada, especialmente no contexto da religiosidade grega na época.

Trata-se, no caso de *Ifig.Aul.*, de Ártemis considerada, como já dito, divindade cultuada há muito tempo não apenas pelos povos da Hélade, mas por povos vizinhos conforme a geografia da época. A deusa está invariavelmente vinculada à força e à violência do animal (no caso mais comum e mais remoto, a urso), ao mesmo tempo, em *Ifig.Aul.*, há metabolé também da vontade divina, pois ao invés de degolar o pescoço de Ifigênia resolveu salvá-lo. Se a deusa não mudou de ideia, o oráculo foi interpretado equivocadamente por Calcas. Lembremos que em *Ifig.Aul.* não há a intervenção de recurso amplamente utilizado por Eurípides em outras tramas: deusa *ex machina*. Entendemos então que na peça em estudo, mais aparecem as ações e intenções humanas do que as divinas. A vontade de Ártemis aparece nos discursos das personagens humanas, mas é em certa parte mitigada, no plano da narrativa, pela vontade de se tratar de questões como nação, guerra e poder, bem como das consequências de determinadas decisões.

---

29 *Bacchae, Iphigenia at Aulis, Rhesus*. Edited and Translated David Kovacs. London: Harvard University Press, 2002.

#### 4.1 AÇÃO RITUAL E CONSTRUÇÃO NARRATIVA

Como vimos anteriormente nessa dissertação, o sacrifício e seus ritos com relação ao destino da protagonista de *Ifig.Aul.* atravessam a narrativa de modo a constituírem-se como fundamento para a movimentação de todos os seus personagens. Existe também o argumento do casamento que se transforma em sacrifício humano que, por sua vez, transmuta-se em morte de um animal. Especialmente no início e no fim da trama serão argumentados, de forma sobressalente, que tanto o sacrifício de Ifigênia, quanto a sua substituição pela corsa, são expressão de Ártemis. Sabemos das vontades divinas por terceiros na peça, mas a deusa dos sacrifícios de sangue está lá, mesmo que veladamente.

Dessa forma, a consideração da vontade divina integra a análise feita da narrativa, pois, conforme já dito, o sacrifício (ou não) de Ifigênia perpassa toda a trama. Quando tratamos de sacrifício e ritos, invariavelmente nos posicionamos no contexto da religião e dos costumes religiosos dos gregos de acordo com o tempo em que se passa *Ifig. Aul.* Assim, nosso interesse neste subcapítulo é abordar como Ártemis está apresentada na peça e como sua “presença” influencia a decisão de Ifigênia.

Segundo estudos arqueológicos e históricos, o templo à deusa Ártemis na antiga cidade de Éfeso (hoje há apenas ruínas à beira do Mar Egeu, na costa turca) foi o maior da antiguidade e considerado uma das sete maravilhas do mundo antigo. Estrabão (64/63 a.C. – 24 d.C.) em sua famosa *Geografia* já teria mencionado o grande templo<sup>30</sup>. Há por exemplo, uma referência nos *Atos dos Apóstolos*, 19-27/29, informando sobre um ourives chamado Demétrio que teria explicado ao povo de Éfeso sobre os riscos à continuidade do culto de Ártemis, em função da doutrinação cristã de Paulo na região. Por sua vez em *Ifig.Aul.*, Ártemis, segundo Calcas, foi a deusa a exigir o sacrifício de Ifigênia, ao final da trama, nas palavras do Mensageiro, e quem a substitui por uma corsa no momento do sacrifício. Em vista desses e inúmeros outros aspectos, não se pode ignorar a personagem da deusa na construção da peça, especialmente porque seu culto também não pode ser deixado de lado, quando tratamos da temática do ritual na Antiguidade grega clássica. Tomamos isso como um dado relevante para a trama, embora, segundo Bacalexi

30 cf. o passo em questão: “Assim, entre o Sucro\* e Nova Cartago\* há três povoações dos Massaliotas\*, não muito afastadas do rio. Destas, a mais conhecida é Hemeroscópio\*, que tem, no seu ponto mais alto, um muito venerado templo a Ártemis Efésia”. (Estrabão, *Geografia*. Livro III).

(2016), a ordem de sacrificar Ifigênia pudesse representar uma mera invenção, interpretação equivocada de Calcas com relação ao oráculo. Vejamos como isso é enunciado na fala de Agamémnon no Prólogo da trama nos seguintes termos:

O adivinho Calcas, diante da perplexidade, um oráculo  
 enunciou: Ifigênia, que eu próprio engendrei, 90  
 é preciso sacrificar à deusa desta terra, Ártemis.  
 Navegaremos e será a destruição dos Frígios,  
 se a sacrificarmos; se não sacrificarmos, tal não acontecerá.  
 (RIBEIRO JR, 2005, p. 165, vv. 89/93).

A fala do rei dos atidas ocorre repetindo o que lhe foi apresentado pela profecia de Calcas, nada mais. Bacalexi entendeu que isso consiste em fato novo em *Ifig.Aul.*, justamente diante da ausência de referência à fúria da deusa ou à culpa do rei, pois o que nos é apresentado é apenas que Agamémnon precisa sacrificar sua filha para Ártemis, o que, conforme já dissemos nesse estudo, acaba por minimizar o aspecto divino do sacrifício para enfatizar o humano. Concordamos com as conclusões de Bacalexi ao afirmar que o Prólogo da peça traz um simples anúncio da profecia, sem qualquer referência explícita a uma ordem, por consequência, os elementos “tradicionais” são dificilmente reconhecíveis, causando a impressão de que a necessidade ou a violência catastrófica, típicas de uma ordem divina, desapareceram.

Mais além, a despeito do Prólogo, acreditamos que Ártemis interfere diretamente no enredo da tragédia, pois, é pela natureza da deusa tão popular na antiguidade que o sacrifício de Ifigênia se transmuta em um casamento, outrossim, é a intervenção divina que salva o pescoço da menina e põe no lugar um animal. E assim como Calcas no início da peça interpreta a vontade de Ártemis para Agamémnon, também é o adivinho que ao final esclarece a substituição aos que estavam reunidos no altar sacrificial quando a protagonista de *Ifig.Aul.* desaparece:

E então disse Calcas, feliz, como podes imaginar: 1590  
 "Comandantes deste exército comum dos Aqueus  
 vede esta oferenda, *que a deusa*  
*colocou diante do altar*, uma corça corredora das montanhas?  
*Esta, mais do que a jovem, ela aprecia,*  
*para não macular seu altar com nobre sangue.* 1595  
 Ela aceitou, graciosamente; viagem com bons ventos  
 e a incursão a Ílion ela nos concede.  
 (RIBEIRO JR, 2005, p. 265, vv. 1590/1595; *itálicos* nossos).

Calcas é quem fala novamente no lugar de Ártemis mas desta vez não a partir de um oráculo interpretado, agora a interpretação é do fato ocorrido segundo o Mensageiro: a corsa foi sangrada em lugar de Ifigênia porque a deusa escolheu outro destino para a jovem, assim como, também definiu o bicho que serviria em lugar da menina, indicando preferência por sangue animal ao invés de humano. Naquelas circunstâncias, o argumento divino prevalece sobre outras manifestações.

Segundo Cidre (2018) Ártemis é uma divindade que sempre vive nos espaços liminares que entram em contato com o mundo das montanhas e com aquele ordenado pela presença humana. Assim, a deusa apresenta o duplo poder de administrar a passagem necessária entre a selvageria e a civilização, assim como delinear suas fronteiras para atravessá-las. Essas qualidades fazem de Ártemis uma deusa de íntima relação com o gênero feminino, em vista de que a cultura grega frequentemente traça paralelos entre mulheres e animais, as quais devem ser domesticadas sob o comando de um macho ou submetidas a um jugo, como por exemplo, o divino, o que representaria uma metáfora recorrente para explicar a concepção que se sustenta sobre o casamento. Essa competência da deusa no que diz respeito à relação entre homens e mulheres explica que Ártemis, divindade virgem, manifesta também uma interferência nos assuntos matrimoniais para presidir, precisamente, os ritos de passagem das mulheres, quando há o abandono de um espaço selvagem para entrar no mundo masculino da civilização.

Diante de tal, concordamos com Cidre e acrescentamos que em *Ifig.Aul.* a *metabolé* de Ifigênia quanto ao seu pensamento inicial e final está irremediavelmente relacionada à compreensão que se tinha sobre Ártemis quando foi escrita. Em outras palavras, Ifigênia aceita sua morte, tratando o sacrifício como um casamento e chamando para acompanhá-la um coro de jovens como se faria em um casamento entre ela e Aquiles. A menina desperta no herói o reconhecimento da *kléos* em uma mulher, quando a glória é pertencente ao mundo masculino. Ártemis, por sua vez, tratando-se de uma divindade, exerce poder sobre os homens e também mulheres, contudo, em *Ifig.Aul.*, quem expressa suas vontades são os humanos, porque a interpretação inicial é feita exclusivamente pelo adivinho Calcas e o Êxodo pelo Mensageiro, sem intervenção da deusa *ex-machina* na peça.

Por outro lado, MacDonald (1990) afirma que uma outra chave para compreender Eurípides em *Ifig.Aul.* são as relações de amizade e parentesco a

partir da interpretação dada à palavra *philos*. O autor também sustenta que Ártemis pareceu arbitrária ao exigir o sacrifício de Ifigênia e que a menina, por sua vez, altera seu entendimento sobre a morte, baseada em seu afeto pela Hélade, por seu pai e mesmo por Aquiles. Deste modo, esse estudo aponta que se a protagonista decide morrer por *philos*, essa interpretação representa certa mitigação das vontades divinas, pois, prevalece um aspecto emocional de afeição humana, uma convicção interna que não se formou sobre o pilar do exclusivo respeito às determinações dos deuses.

Essas questões foram apontadas, pois a vontade de Ártemis foi seguida, isto é, Ifigênia morta ou substituída pela corsa, é revelação de uma disposição divina pretendidamente manifesta na narrativa, contudo, o desfecho não teria se dado por razões de apreço à divindade e sim aos laços humanos que a sacrificada apresentava. Segundo MacDonald, Ifigênia não estaria morrendo apenas por uma ideia, mas sim por aqueles que ela ama, sendo isso o indicativo de um novo tipo de heroísmo que valida uma relação de cooperação como elemento de estabilidade em um ambiente instável. Em outras palavras, Ártemis teria feito uma exigência revelada por Calcas que acabou por remeter a protagonista ao plano da coragem, da força, do κλέος (= *kléos*) e, segundo MacDonald, do φιλός (= *philos*).

A protagonista da peça invoca em suas falas a deusa por ao menos seis vezes (exemplos nos vv. 1310, 1480, 1485, 1495), mas em apenas uma das ocasiões afirma que sua decisão é em obediência ao oráculo de Ártemis. Isso ocorre no verso 1395 quando Ifigênia está se justificando para a mãe, Clitemnestra. A menina afirma que se a deusa decidiu tomar para si seu corpo, não poderia ela representar obstáculo ao plano de Ártemis. Nos demais casos, Ifigênia fala dos ritos que devem ser cumpridos em atenção à divindade. Mais uma vez a nos parece um respeito aos ritos em si do que à vontade divina expressa por Calcas.

Sansone (1991) realizou estudos sobre a mudança de pensamento de Ifigênia e defende, diferente da nossa interpretação, que tal mudança é inexplicável. A autora afirma que a platéia teria aguardado ansiosamente para ouvir as razões de Ifigênia para sua mudança de opinião, mas o que o público ouve e o que frustra os críticos desde o tempo de Aristóteles é um discurso que contém uma série de pontos que poderiam ter sido feitos pela protagonista cinquenta linhas antes. A protagonista diz, na tradução da Inglaterra usada por Sansone que "É difícil suportar as

probabilidades impossíveis", contudo, isso era tão verdadeiro antes que a jovem mudasse de ideia, quanto depois. Ifigênia também alega que toda a Grécia depende dela para o sucesso em sua missão de punir Tróia e libertar-se da ameaça de abuso nas mãos dos bárbaros; mas, quando esses mesmos sentimentos foram anteriormente expressos por seu pai, o condenou por sua traição e por seu comportamento ímpio. A jovem observou que seu sacrifício é por vontade de Ártemis, sendo impossível para uma mortal se opor à vontade da deusa, mas a implacabilidade da maquinaria divina parecia já ser reconhecida em sua fala, quando teria se referido ao seu sacrifício como "profano". De qualquer modo, não é possível concordar com essa última afirmação, pois, não há tradução que permita apontar que a menina tenha dito que seu sacrifício é profano, pois é sobre seu pai que emite tal opinião no vv. 1318, logo após conhecer o verdadeiro motivo sobre ser trazida ao acampamento.

Já sobre o aspecto da vontade divina ser implacável, nisso concordamos, porque a existência de tantas referências à loucura e à vontade divina confirmam que naquele contexto no qual *Ifig.Aul.* foi escrita e apresentada, dificilmente poderia ser ignorado, por qualquer personagem da trama, os desígnios das divindades. Em outras palavras, Ifigênia tinha um destino que lhe foi definido e que não pode ser desvalorizado, sendo que, de uma maneira, ou de outra, seus pensamentos de aceitação com desprendimento da morte, lhe foram impostos por tradições, temores e respeito. Logo, não se tratam de escolhas livres a partir de suas ideias.

Agamémnon deixa bastante claro em sua conversa com Menelau a relevância do oráculo de Ártemis, independentemente de seu caráter vacilante e fraco, o rei dos atidas escolhe "esconder-se" em tal revelação sobre o sacrifício da filha. É interessante que os irmãos não perdem tempo em criticar o adivinho da trama e de modo geral, os adivinhos:

Ag. Calcas proclamará os oráculos ao exército dos Aqueus.  
 Me. Não, se ele morrer antes; e isso é fácil.  
 Ag. A má raça dos adivinhos é toda ambiciosa. 520  
 Me. † E, quando presente, não é inútil e nem útil. †  
 (RIBEIRO JR, 2005, p. 193, vv. 518/521).

No contexto de *Ifig.Aul.*, Calcas é útil sim, pois, mesmo servindo aos planos nefandos de morte de uma inocente, o fato é que a trama não se desenrolaria sem a

interpretação de um oráculo divino. O sacrifício de Ifigênia é o coração da peça, não haveria como discuti-la ou estudá-la ignorando que uma morte foi exigida pela divindade. Também mais adiante Agamémnon novamente apontará a “utilidade” do adivinho, pois, a despeito das ambições de ambos, não podem ignorar a intervenção de Ártemis na expedição para Tróia:

De qualquer modo, em comum com Calcas,  
o adivinho, verei um meio de atender o desejo da deusa,  
infortúnio para mim, sofrimento para a Grécia.  
(RIBEIRO JR, 2005, p. 207, vv. 746/748).

A fala de Agamémnon ocorre logo nos momentos iniciais de *Ifig.Aul.* mas já anunciam a importância de Calcas para que alcance o propósito divino que, no caso, representa desgraça e sofrimento. Calcas aparece inegavelmente como ora desprezado, ora necessário. Também Aquiles o critica, especialmente quando alertado por ter descoberto a traição de Agamémnon, usando de seu nome para atrair a filha inocente ao acampamento:

Amargos grãos de cevada e vasos de libação irá preparar      955  
Calcas, o adivinho. Que adivinho é esse,  
que poucas verdades e muitas mentiras diz,  
ao acaso, e quando não acerta, está perdido?  
(RIBEIRO JR, 2005, p. 221)

O adivinho caminha entre verdades e mentiras, mas não será possível depreender da fala de Aquiles ou no curso da narrativa, o que do que foi dito seriam verdades ou mentiras, isso claro, dentro do contexto de *Ifig.Aul.* E também o adivinho representa, irremediavelmente, a prática dos ritos no contexto da Hélade naquela época, tratam-se no caso de *Ifig.Aul.*, dos grãos e da libação. Segundo Hughes (2003), Pausanias, neste caso guerreiro ateniense, conta uma história que dá origem ao *diamastigosis*, o açoitamento ritual de jovens espartanos no altar de Artemis Orthia. Durante um sacrifício a Ártemis os participantes, representando os quatro quadrantes de Esparta, caíram em disputa e derramamento de sangue. Muitos foram mortos no altar, enquanto outros pereceram da doença. Então um oráculo instruiu os espartanos a “manchar o altar com sangue humano”, sendo instituído um costume de se sacrificar vítimas humanas escolhidas por sorteio.

Em outras palavras, a interpretação dos oráculos poderia envolver ritos de sangue humano. Em *Ifig.Aul.* não é diferente. Lembrando que a peça é contemporânea ao final da guerra entre as ligas comandadas por Atenas e Esparta, com a vitória dos espartanos sobre os atenienses, embora retrate a um tempo anterior: o da guerra de Tróia. Hughes também retoma o processo de iniciação da juventude com a simbologia da morte. Afirma que em tempos antigos um menino e uma menina teriam sido sacrificados à deusa Ártemis e assim foi instituída a reencenação daquele sacrifício primordial com o uso de grinaldas semelhantes às que os sacrificados utilizaram no passado. Fala-se aqui de coroas de hera, grinaldas para os cabelos, as mesmas que Ifigênia pede para seu casamento/sacrifício de sangue e morte. Reiteramos que Ifigênia, de acordo com a dinâmica narrativa orquestrada na peça, segue os ritos e é nisso que consiste sua demonstração de devoção à Ártemis: por meio da cultura estabelecida na Hélade.

As relações que envolvem a protagonista de *Ifig.Aul.* e a deusa da caça refletem sempre o binômio sacrifício e casamento, assim como a questão do poder feminino na antiguidade. Habash (2017) demonstra a perspectiva “feminista” existente em *Ifig.Aul.* afirmando que Ifigênia não “quer” morrer, mas a violência em jogo em seu tratamento como uma mercadoria útil torna o argumento mais complicada do que a de “auto-ilusão”: “Ifigênia não é simplesmente uma iludida; ela recebe razões para apoiar a organização política que a exclui” (Sorkin, 1993, 53). Afirma que a decisão aparentemente livre de Ifigênia se torna um paradoxo: útil para os propósitos de uma sociedade em que ela é considerada um objeto de comércio; um objeto que pode ser sacrificado por causa dos homens. A menina, em tal estudo, é identificada como um “fetiche glorificado”. Concordamos com a afirmação de Habash de que a protagonista toma para si um papel heroico (morrer pela pátria) que é tipicamente masculino, mas sua vontade é ditada de fora. Ela é informada de que deve morrer. Quando a jovem aceita o papel, quando “escolhe morrer, Eurípides cria apenas a ilusão de individualidade e livre arbítrio. Esta ilusão prenuncia e neutraliza o sacrifício violento. Nessa interpretação, Eurípides usa Ifigênia como uma figura que serve para reafirmar hierarquias sociais guerreiras e masculinizadas.

Santos também afirma que Ifigênia não quer morrer:

É jovem, ama a vida! Mas são jovens, e na sua maioria mulheres, que protagonizam os sacrifícios, e isto deve-se a várias razões: primeiro, devido à sua tenra idade, há um desprendimento natural da própria vida perante



situações em que há a necessidade de dar a vida por um ideal; por outro lado, a tenacidade e a obstinação que estas heroínas manifestam na resolução de entregar a vida por esse ideal são resultantes de uma inflexibilidade juvenil, por uma voluntariedade que ainda não se viu forçada a dobrar-se pelas circunstâncias da vida. Na verdade, só aos jovens se concebe um compromisso tão radical como a entrega à morte voluntária. (SANTOS, 2016, p. 13)

Sim, o sacrifício é aceito de forma voluntária em *Ifig.Aul.* e mesmo a jovem a ser sacrificada conduz a si mesma ao sacrificador e oferece seu pescoço não manifestando temor. Conduto, essa voluntariedade não advém apenas da juventude da protagonista. A partir do que foi argumentado, é uma conjunção de fatores: a influência paterna, a vontade de não se assemelhar ao casamento de Helena, o respeito às tradições da Hélade estão narradas na peça, todos esses fatores integram a narrativa e aproximam sempre Ifigênia de um objeto humano e divino, porque mesmo se substituída (naquele universo ficcional) pela corsa, desconhecia tal alteração, pensava que iria morrer.

Aliás, a divindade também aparece na peça como alterando seu juízo. Ou seja, ou Calcas equivocou-se na interpretação do oráculo, ou Ártemis mudou de ideia na hora derradeira do sacrifício. A vontade divina é titubeante ou mal compreendida? A verdade é que isso não importa para a compreensão da narrativa e tampouco seria possível uma resposta assertiva dessa natureza. O que importa é que a despeito das interferências de ações e pensamentos humanos nos personagens de *Ifig.Aul.*, a construção da personagem da divina Ártemis é peculiar, pois, mesmo ausente da cena dramática, paira como uma sombra que navega na peça do começo ao fim. Em suma, sua vontade e poder aparecerem e precisam ser considerados. Frise-se que única tentativa de insatisfação direta sobre o comando divino que encontramos na trama é a fala final de Clitemnestra, sempre mitigada pela posição que ocupa de mãe e de esposa.

Segundo Marquardt (2007) há uma estreita relação entre Ifigênia e Ártemis e embora a deusa não apareça na peça, lhe dá direção. A estudiosa explica sobre o pedido que a protagonista faz ao coro para que esse lhe entoe um peã<sup>31</sup>, logo após

---

31 Vós, jovens, entoai  
um peã, na hora do meu destino, à filha de Zeus,  
Ártemis; que o auspicioso rumor alcance os filhos de Dânao.  
Inicie alguém a oferenda dos cestos sacrificiais, acenda o fogo  
para os purificantes grãos de cevada, e que meu pai

afastar-se da mãe, quando parte em direção ao sacrifício, pedindo que a mãe não lhe conduza ao altar ou mesmo acompanhe o desfecho fatal:

O laço que aproxima Ifigênia a Ártemis é estreito. O pedido que faz ao coro não é acidental ou desinteressado, é à sua protetora/algoz que pede, já conformada com seu destino, que a conspurcação ocasionada por seu assassinato/sacrifício seja expiada. *E faz esse pedido, não aos pais, os quais não mais participam dos domínios da deusa, mas ao coro de jovens, suas iguais.* (MARQUARDT, 2007, p. p. 100; *itálicos nossos*)

Integrando-se ao coro, participando do próprio cortejo que lhe encaminhe ao altar sacrificial, Ifigênia afasta-se totalmente de sua condição humana e se aproxima das sacerdotisas, das seguidoras de Ártemis. É também pelo modo como a protagonista conduz sua morte que vemos cumprida a vontade divina. Mesmo Clitemnestra quando pergunta qual deus lhe teria roubado a filha, faz remissão aos destinos e ações sobre os quais os homens não têm alcance. A mãe de Ifigênia ouviu que o oráculo era de Ártemis, assim como acompanhou as menções à deusa, fosse para o casamento, fosse para o sacrifício. Por que então indagaria sobre qual deus interferiu (positivamente para os outros, negativamente para Clitemnestra) no momento do sacrifício? Eis o que poderia ser respondido: em *Ifig.Aul.* não há outra se não Ártemis, seja porque assim disse Calcas no início da trama, seja porque o modo como conduzido o binômio sacrifício-casamento em *Ifig.Aul.*, não se coaduna, plenamente e com justeza, a outra interpretação mítica divina. Ártemis é a senhora da caça, é a virgem que sabe ser cruel e ao mesmo tempo doce. É a que exige sacrifícios de sangue. A deusa que marca a saída da infância e o ingresso à vida adulta das meninas agora destinadas ao casamento. É, por fim, quem, junto de Ifigênia, dá a tônica da peça.

Dessa forma, o último capítulo desta dissertação e seu subcapítulo abordam a questão da *metabolé* na protagonista de *Ifig.Aul.*, mas também a variação da expressão da vontade divina de Ártemis. É novamente a figura do feminino, mas tratada sobre outros prismas, no caso, aponta-se que a ausência do deus *ex machina* não invalida o poder da divindade, conquanto o mitiga, de certa forma, diante da construção dos personagens e suas ações voltadas para a guerra, para a glória, para vaidades e assim por diante. Assim, acreditamos que independente de

---

se dirija ao altar pela direita; como a salvação  
que leva à vitória, venho para dar-me aos Helenos.  
(RIBEIRO JUNIOR, 2005, p. 257)

qual fosse a decisão da protagonista, quando ao modo de condução de seu destino na narrativa, estaria sua convicção tangenciada pelo discurso paterno com relação à guerra, bem como, pela interpretação do oráculo quanto à vontade divina.

## 5 CONCLUSÕES

A despeito dos problemas de transmissão da peça *Ifigênia em Áulis* que foram amplamente discutidos por estudiosos da obra euripidiana, acreditamos não ser possível exaurir o manancial de interpretações que advém da daquela narrativa, supostamente apresentada em 405 a.C., quando Eurípides já estava morto. Tampouco podemos aprisionar a interpretação do Êxodo da trama a apenas um estudioso porque não alcançaremos uma verdade sobre o final da peça. De qualquer modo, concluímos, em um primeiro plano, que o mais relevante é o caminho percorrido pela narrativa e não o seu ponto de chegada.

A partir de tal premissa analisamos as relações existentes entre o sacrifício de Ifigênia e o comando divino de Ártemis, assim como, os planos de poder de seu pai Agamémnon diante de seu irmão Menelau e também da armada grega que aguardava navegar de Áulis para Tróia. Com relação a guerra, na trama retratada como indispensável a manutenção da honra helênica, vimos como isso se tornou em argumento decisivo para a mudança de pensamento operada na protagonista Ifigênia. A defesa da Hélade passa, da metade da trama até o final, a servir de fundamento no discurso de todos os personagens, à exceção da esposa de Agamémnon.

Os estudos realizados foram feitos sob a ótica de aspectos históricos que concluímos também poderiam estar presentes em *Ifig.Aul.*, não sob a forma de uma crítica direta à guerra interna que ocorria entre Atenas e Esparta, mas sim ao menos argumentando sobre conflitos que acabam vitimando pessoas inocentes e também desmantelando famílias. Ainda, considerando os resultados danosos da guerra, seja para os gregos, seja para os troianos, a entrega bondosa de Ifigênia ficou problematizada. Contudo, essa aparente ironia não se mostrou capaz de desconstituir uma lógica que passa por todo caminho feito pela personagem principal: houve uma transformação de pensamento e tal mudança possivelmente também esteve relacionada à força dos argumentos masculinos na cabeça de uma jovem que, naquela época, não deveria ter mais do que 13 anos de idade quando lhe chamaram para a morte.

A *metabolé* mereceu análise específica, pois foram as alterações no discurso de Ifigênia que formaram o binômio casamento-morte e nos conduziram a revisitar alguns aspectos da obra como, por exemplo, a posição da mulher no

contexto de guerra e na prática dos ritos. Uma personagem que não pode fugir de seu destino funesto engendrado pelo próprio pai, tornando-se, contudo, a maestrina de sua ida ao altar divino, isto é, determinando a performance ritual e não aceitando ser conduzida, é o que conferiu substância ao pensamento e às ações da protagonista na peça.

As variações de pensamento foram vistas em outras personagens da peça, contudo, considerando que a personagem foi noiva, depois levada a ser sacrificada, rogou pela vida, após entregou-se à morte, concluímos que nenhuma análise do estudo de *Ifig.Aul.* poderia distanciar-se da questão do sacrifício em si. Contudo, a metábole de Ifigênia construída ao longo da narrativa, tornou-se para nós mais significativa do que apurarmos se houve (ou não) no campo ficcional, a substituição da menina pela corsa.

As outras mulheres da peça também tiveram seu lugar nas decisões de Ifigênia, isto é, a personagem pode ter eleito argumentos masculinos para sua decisão, contudo, reconhecer que Helena e suas ações não servem de exemplo a ser seguido, bem como afastar sua mãe dos ritos, conferiram também uma maturidade que, segundo os costumes gregos antigos, apenas viriam com o casamento, aqui não se fazendo referência a uma união fatal.

Quanto à transmutação dos ritos na peça, concluímos que sempre estiveram envoltas de caráter antropológico, divino e bélico, servindo esse último argumento como pilar para a transfiguração do mote de casamento para a morte mediante um sacrifício para Ártemis.

Foi interessante observar nas imagens que estudamos do sacrifício de Ifigênia, que invariavelmente a sacrificada é representada sendo conduzida, carregada até o altar sacrificial à Ártemis. Assim está na imagem que introduziu este estudo, assim como agora na gravura abaixo:

FIGURA 4 – Sacrifício de Ifigênia em cerâmica antiga



Fonte: Museu Arqueológico de Palermo, segundo a obra *Mourir à l'autel*, de Jean-Louis Durand e François Lissarrague

Novamente vemos a menina levada pelos guerreiros. O gládio já está pronto para ser utilizado no pescoço da sacrificada. Apesar de estar sendo evidenciado o final da peça conforme constava dos *Cantos Cíprios*, uma vez que a corsa está sempre lá, ignora-se a decisão da personagem de *Ifig.Aul.* em não ser conduzida e sim conduzir-se ao seu destino fatal. Os guerreiros nas imagens são ali seus sacrificadores, mas na narrativa, a protagonista pede que nenhum dos argivos a toquem e oferece seu pescoço de forma corajosa. Em suma, o argumento feminino revelado pela última fala de Ifigênia antes de seguir ao sacrifício, assim como o Êxodo do Mensageiro, são ignorados nas imagens que representam o final da peça, imagens que também são feitas por homens.

Aliás, a concepção de performance de Schechner nos possibilitou verificar a reconfiguração do ritual na tragédia, bem como situar e perspectivar as ações dos vários personagens como no caso, Agamémnon. O pai da protagonista foi apresentado no curso de toda a peça como um ser multifacetado agindo dentro de várias realidades, uma delas, a principal, foi sua posição decisiva sobre cumprir (ou não) o oráculo apresentado por Calcas. A partir de sua responsabilidade em chamar filha para o acampamento sob um argumento falso (casamento) e depois aceitar ser o sacrificador de Ifigênia, Agamémnon tornou líquida a submissão da jovem aos ritos

de passagem do casamento (em tese) e do funeral, tornando-se um agente das performances rituais na narrativa.

O constante paralelo entre a concretização da tragédia em uma ação irreversível pelo ser humano e a disposição de Ifigênia - especificamente em *Ifig.Aul.* – em ao menos ter algum controle sobre seu destino, direcionam para uma lacuna a ser desenvolvida em estudos futuros: a aproximação que pode ser feita da protagonista, outras personagens e ações na peça *Ifig.Aul.* com questões presentes hoje, como por exemplo, o feminicídio e a liberdade de escolha da mulher diante de seu próprio corpo. Ou mesmo as condições de sociedades que decaíram e outras que hoje estão decaindo diante de argumentos falaciosos no campo da política, da religião e da sociedade.

Desse modo, concluímos que a trama apresenta um amadurecimento na personagem principal que passa a compreender que não quer ser comparada a uma mulher como Helena. Ifigênia e sua caracterização em ser sacrificada como jovem, corajosa e detentora de valores, acarreta na construção de uma protagonista que não é estática na trama, lembrando que o estudo é de uma obra de 405 a.C. e Ifigênia em si representa um mito bastante anterior à escrita de *Ifig.Aul.*

Por fim, a protagonista poderia ter apenas seu mito recontado, mas não foi o que ocorreu, ao contrário, houve preocupação em revelar que a personagem feminina pensa, sente e dentro do seu microuniverso de atuação, altera seu juízo e determina como irá cumprir seu destino de morte. Para essa revelação, foram indispensáveis os argumentos sobre a guerra e especialmente sobre os ritos, considerando a importância de ambos para o contexto de escrita da narrativa estudada.

## REFERÊNCIAS

ARISTÓFANES. **As rãs**. [trad., introd. e notas de Trajano Vieira]. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

ARISTÓTELES. **Poética**. Introdução, tradução e notas de Daniele Guastini. Roma: Carocci Editore, 2010.

\_\_\_\_\_. **Poética**. [trad. Jaime Bruna]. São Paulo: Cultrix, 2005.

\_\_\_\_\_. **Lisístrata e As Tesmoforiantes**. [trad., apresent. e notas de Adriane da Silva Duarte]. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

\_\_\_\_\_. **Os Acarnenses**. [introd., versão e notas de Maria de Fátima de Souza e Silva]. Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica, Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra, 1988.

BACALEXI, Dina. Personal, paternal, patriotic: The threefold sacrifice of Iphigenia in Euripides' Iphigenia in Aulis. **Humanitas**. Coimbra, 2016, v. 68, p. 51/76. Em: [iduc.uc.pt/index.php/humanitas/article/view/2908/3161](http://iduc.uc.pt/index.php/humanitas/article/view/2908/3161) . Acesso em 1/7/2017.

BARBOSA, Tereza Virgínia Ribeiro. Do belo e do morrer Alceste 244-415 e Ifigênia em Áulis (vv. 1466-1499; 1540-1610) – revisitação. **Olho d'água**. São José do Rio Preto, v. 1, 2009, p. 107-117. Em: [www.olhodagua.ibilce.unesp.br/index.php/Olhodagua/article/view/23/15](http://www.olhodagua.ibilce.unesp.br/index.php/Olhodagua/article/view/23/15)>. Acesso em 28/06/2017.

BÍBLIA. **Bíblia Pastoral**: Introdução, Tradução e Notas de Ivo Storniolo e Euclides Martins Balancian. São Paulo: Paulus, 1990.

BOURSCHEID, Marcelo. **Ifigênia entre os Tauros, de Eurípides: Introdução, Tradução e Notas**. [Dissertação de Mestrado em Literatura]. Curitiba: UFPR - Universidade Federal do Paraná, 2012.

BURIAN, Peter. **The Cambridge Companion to Greek Tragedy**. [ed. P. E. Easterling] Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

BURKERT, Walter. **Antigos cultos de mistério**. São Paulo: USP - Universidade de São Paulo, 1991.

\_\_\_\_\_, Walter. **Religião Grega na Época Clássica e Arcaica**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.

CAMPOS, Rogério G. de. Estesícoro e as tópicos da poesia arcaica no Fedro: do ídolo (eídon) de Helena à Carta III. **Nuntius Antiquus**, Belo Horizonte, v. 12, n. 1, p. 47-68, 2016, Universidade Federal da Integração Latino-Americana de Foz do Iguaçu.



CIDRE, Elsa Rodríguez. Maneras rituales de matar a una doncella: Ifigenia entre las víctimas sacrificiales eurípideas. **Annablume**, Ano: 2015 Publicado por: Imprensa da Universidade de Coimbra. <https://digitalis-dsp.uc.pt/bitstream/10316.2/36610/5/Maneras%20rituales%20de%20matar%20a%20una%20doncella.pdf> . Acessado em 20.5.2018.

COELHO SANTOS, Alexandra. On behalf of Hellas: The Voluntary Sacrifice Iphigenia in Aulis of Euripides. **Phaine: Revista de Estudos Sobre a Antiguidade**. n. 1, vol.1. Jan.- Jul. / 2016. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra – UC, pp.7-17.

CONACHER, D. J. - **Euripidean Drama. Myth, Theme and Structure**. Toronto: University of Toronto Press, 1970 (1967).

COSTA, Grasiell Aires. O Conceito de Ritual em Richard Schechner e Victor Turner: Análises e Comparações. **Revista Aspas**. v. 3. n. 1, 2013 <https://www.revistas.usp.br/aspas/article/viewFile/68385/70926>. Acessado: 14/12/2017.

CRISTÓFANO, Sirlene. Hermenêutica e literatura: aportes para a interpretação e compreensão do mundo. **Diálogo e Interação**. Cornélio Procópio: FACREI, 2009, vol.2. Em <http://www.faccrei.edu.br/wp-content/uploads/2016/10/diartigos37.pdf> Acesso em 01/07/2018.

DAVID, Jacques-Louis. **The Anger of Achilles** Wikimedia Commons Imagem (4201 ×2994 pixels) Disponível em [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jacques-Louis\\_David\\_-\\_The\\_Anger\\_of\\_Achilles\\_-\\_Google\\_Art\\_Project.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jacques-Louis_David_-_The_Anger_of_Achilles_-_Google_Art_Project.jpg) Acessado em: 15/07/2018.

DUARTE, Adriane da Silva. **O dono da voz e a voz do dono: a parábase na comédia de Aristófanes**. São Paulo: Humanitas / FFLCH / USP / FAPESP, 2000.

DUPONT-ROC, Roselyne; LALLOT, Jean. **Aristote. La Poétique. Texte, traduction, notes** (col. Poétique). Paris: Editions du Seuil, 1980. 469 pp.

DURAND, Jean-Louis; LISSARRAGUE, François. *Fac-símile* de Gravura de manuscrito original, em papel. Obra: **Mourir à l'autel**. Referenciada como: Imagem 12, Kiel B 538, cf. nt. 9. *Sacrifício de Ifigênia* em cerâmica antiga. Atualmente exposto no Museu Arqueológico de Palermo.

EAGLETON, Terry. **Teoria da Literatura: Uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

EASTERLING and KNOX. **The Cambridge History of Classical Literature. I. Greek Literature**. Cambridge: Cambridge University Press, 2008 (*on line publication*).

ECO, Umberto. **Six Walks in the Fictional Woods**. Cambridge; London: Harvard University Press, 1994.

ERCOLES, Marco. **Stesicoro: le testimonianze antiche**. Bologna: Pron Editore, 2013. 774 p.

ÉSQUILO. **Agamémnon**. [introd., versão e notas de Manuel de Oliveira Pulquério]. Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1985.

ESTRABÃO. **Geografia. Livro III**. [introd., trad. e notas Jorge Pereira Deserto; Susana da Hora Marques. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2016, p. 71. <https://digitalis-dsp.uc.pt/bitstream/10316.2/39957/1/Estrabao.pdf>. Acesso em 09/05/2018.

EURÍPIDES. **Euripides Bacchae, Iphigenia at Aulis, Rhesus**. [ed. e trad. David Kovacs] Cambridge; London: Harvard University Press, 2002.

\_\_\_\_\_. **Electra, Alceste, Hipólito**. [trad. J. B. Mello e Souza]. Rio de Janeiro: Tecnoprint, s.d.

\_\_\_\_\_. **Women on the Edge. Four Plays by Euripides: Alcestis, Medea, Helen, Iphigenia at Aulis**. [ed. Ruby Blondell *et alii*]. London: Routledge, 1999.

\_\_\_\_\_. **Hécuba e Troianas**. [trad. Christian Werner]. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

\_\_\_\_\_. **Ifigênia em Áulide**. [trad. e versão Carlos Alberto Pais de Almeida]. Coimbra: Fundação Calouste Gulbenkian, 1998.

\_\_\_\_\_. **Ifigênia em Áulide, As fenícias, As Bacantes**. [trad. e apresent. Mário da Gama Kury]. Rio de Janeiro, 1992.

\_\_\_\_\_. **Oxford Readings in Classical Studies**. [ed. Judith Mossman]. New York: Oxford University Press, 2003.

\_\_\_\_\_. **Orestes**. Introdução, versão do grego e notas de Augusta Fernanda de Oliveira e Silva. Brasília: UNB - Universidade de Brasília, 1999.

FONSECA, Ana Lara Vontobel. **Infância Trágica, maneiras de ser e morrer criança no universe espetacular clássico ateniense**. Florianópolis: UDESC, 2011.

FORD, Andrew. **The Origin of Criticism**. Princeton: Princeton University Press, 2002.

FRATESCHI, Luciana. **Ifigênia em Áulis, um estudo de representações na antiguidade grega**. São Paulo: Scortecci, 2008.

FREITAS, Verlaïne. COSTA, Rachel. PAZETTO, Debora. **O Trágico, o Sublime e a Melancolia**. Belo Horizonte: Relicário, 2016.

GARLAND, Robert. **Surviving Greek Tragedy**. Londres: Duckworth, 2004.

GOMES, Vanessa Araújo. A Citação da Palinódia de Estesícoro no Fedro de Platão, **Codex – Refista de Estudos Clássicos**, Rio de Janeiro, v.3, n. 1, 2011 <https://doi.org/10.25187/codex.v3i1.2802>. Acessado em 29.08.2017.

GRIMAL, Pierre. **Dicionário da Mitologia Grega e Romana**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.

HABASH, Nicolas Lema. Lawlessness Controls the Laws: Nomos, “The Ethical,” and the (Im) possibilities of Anarchia in Euripides’ Iphigenia at Aulis. – *in: Arethusa*, vol. 50, n. 2, Primavera 2017, pp. 169-192. Publicado por: Johns Hopkins University Press, Harvard University. <https://muse.jhu.edu/article/659188>. Acessado em 25.08.2017.

HOMERO. **Ilíada**. [trad. de Odorico Mendes]. São Paulo: W.M. Jackson Inc., 1950. Human Sacrifice in Ancient Greece 1st. [ed. Dennis D. Hughes; edição publicada por Taylor & Francis e-Library], 2003. © 1991 Dennis D. Hughes.

JOHNSON AND RYAN. **Sexuality in Greek and Roman Society and Literature: a sourcebook**. Londres: Routledge, 2005.

KITTO, H. D. F. **A Tragédia Grega**. Coimbra: Gráfica de Coimbra, 1990. Routledge, 2005.

KOVACS, David (ed. e trad.). **Euripedes: Bacchae Iphigenia at Aulis Rhesus**. Cambridge; London: Haward University Press, 2002.

KOVACS, George Adam. **Iphigenia at Aulis: Mith, Performance and Reception**. [Tese de Doutorado]. Universidade de Toronto, 2010.

LEFKOWITZ, Mary R. **The lives of the greek poets**. Baltimore: 2012.

LEFKOWITZ, Mary R.; FANT, Maureen B. **Women’s life in Greece & Rome**. Londres: Gerald Duckworth & Co. Ltd., 1982.

\_\_\_\_\_. **Women’s life in Greece & Rome**. Londres: Gerald Duckworth & Co. Ltd., 1982.

LEMAIRE, Nathalie. Agón e tragédia grega: esclarecimento terminológico, formas e significações em Ésquilo, Sófocles e Eurípides. – *in: Calíope: Presença Clássica* | 2015.2, Ano XXXII, Número 30. <https://revistas.ufrj.br/index.php/caliope/article/view/7453> . Acessado em 12/02/2018.

LESKY, Albin. **A Tragédia Grega**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

\_\_\_\_\_. **História da Literatura Grega**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1995.

LONG, Roderick T. **Ancient Greece’s Legacy for Liberty: The Comedy of Politics**. Em: <<https://www.libertarianism.org/columns/ancient-greeces-legacy-liberty-comedy-politics>> Acesso em: 15/06/2017.

LORAUX, Nicole. **Maneiras Trágicas de Matar uma Mulher, Imaginário da Grécia Antiga**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

MALHADAS, Daise. **Tragédia Grega, o mito em cena**. Coimbra: Ateliê Editorial, 2003.

\_\_\_\_\_. As dionisíacas urbanas e as representações teatrais em Atenas. Portal de Periódicos da Faculdade de Letras–UFMG, **Ensaio de Literatura e Filologia**, v. 4, 1983. Em: <  
[http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/literatura\\_filologia/article/view/7101](http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/literatura_filologia/article/view/7101) >. Acesso em: 06/02/2017.

McDONALD, Marianne. Iphigenia's "Philia": Motivation in Euripides "Iphigenia at Aulis". – in: **Quaderni Urbinati di Cultura Classica**, New Series, vol. 34, no. 1 (1990), pp. 69-84. Publicado por: Fabrizio Serra Editore, URL: <http://www.jstor.hnorg/stable/20547029>. Acessado: 25.08.2017.

NEUMANN, Gerhard. Iphigenia: Sacrifice and Ritual in Drama. – in: **The World of Music**, vol. 40, n. 1, *Music, the Arts and Ritual* (1998), pp. 101-117. Publicado por: Verlag für Wissenschaft und Bildung. URL: <http://www.jstor.org/stable/41699181>. Acessado em 25.08.2017.

NGUYEN, Marie-Lan Nguyen. Fac-símile **Ifigênia é conduzida ao sacrifício**. Afresco do pórtico do peristilo da Casa do Poeta Trágico, Pompeia VI 8.13.. Data: 6979. Nápoles, Museo Nazionale in ResearchGate. Fotografia, Available from: [https://www.researchgate.net/figure/Ifigenia-e-conduzida-ao-sacrificio-Afresco-do-portico-do-peristilo-da-Casa-do-Poeta\\_fig1\\_317908872](https://www.researchgate.net/figure/Ifigenia-e-conduzida-ao-sacrificio-Afresco-do-portico-do-peristilo-da-Casa-do-Poeta_fig1_317908872) Acessado em: 15/07/2018.

NIETZSCHE, Friedrich. **A Origem da Tragédia Proveniente do Espírito da Música**. São Paulo: Madras Editora, 2005.

OLIVEIRA, Marcela Figueiredo Cibella. O Trágico, o Sublime e a Melancolia: Tragicidade antes da tragédia: a cegueira humana. In: FREITAS, Verlaïne; COSTA, Rachel; PAZETTO, Debora. **O Trágico, o Sublime e a Melancolia**, Vol 2, Belo Horizonte: Relicário Edições, 2016

ORLANDI, Juliano. Alegoria e Narrativa em Platão. – in: **Philosophos**, vol. 19, n. 2, pp.129-149, Jul./Dez. 2014. Goiânia: UFSCar, publicado on-line: 17-02-2015.

PAGE, Denys Lionel. **Actors' Interpolations in Greek Tragedy, studied with special reference to Euripides' "Iphigeneia in Aulis"**. Oxford: Clarendon Press, 1934.

PARAIZO JR, Elias Santos do. **O Pedro ulterior: uma discussão axiológica a partir da tradução do apócrifo. Atos de Pedro**. Tese de Doutorado. Universidade Federal de Santa Catarina, 2014.

PLATÃO. **A República**. [Título Original: ΠΛΑΤΩΝΟΣ ΠΟΛΙΤΕΙΑ]. Introdução, Tradução e Notas de Tradução de Mari Helena da Rocha Pereira. [ed. utilizada: J. Burnet, *Platonis Opera*, T. IV]. 9ª. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1997.

PULQUÉRIO, Manuel de Oliveira. O Problema das Duas Palinódias de Estesícoro. – *in*: **Humanitas**, n. 25-26. Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1973-1974, pp. 265-273. [https://www.uc.pt/fluc/eclassicos/publicacoes/ficheiros/.26/11\\_Pulquerio.pdf](https://www.uc.pt/fluc/eclassicos/publicacoes/ficheiros/.26/11_Pulquerio.pdf). Acessado em 25.08.2017.

RADDING, Jonah. Clytemnestra at Aulis: Euripides and the Reconsideration of Tradition. – *in*: **Greek, Roman and Byzantine Studies**, Duke University Libraries, Vol. 55 (2015), pp. 832-862. <https://grbs.library.duke.edu/article/view/15471>. Acessado em 13/12/2017.

RIBEIRO JR., W.A. **Iphigenia Aulidensis de Eurípides: Introdução, Tradução e Notas**. São Paulo: Dissertação de Mestrado, FFLCH-USP, Letras Clássicas, 2005.

ROMILLY, Jacqueline de. **A Tragédia Grega**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998.

SANO, Lucia; BRANDÃO, Jacyntho Lins. **A Invenção do Romance**. Brasília: UNB, 2005, 291 p.

SANSONE, David. Iphigeneia Changes Her Mind. – *in*: **Illinois Classical Studies**, vol. 16, n. 1/2 (SPRING/FALL 1991), pp. 161-172. Publicado por: University of Illinois Press. URL: <http://www.jstor.org/stable/23064353> . Acessado em 25.08.2017.

SANTOS, Fernando Brandão dos. **Canto e Espetáculo em Eurípides: Alceste, Hipólito e Ifigênia em Áulis**. São Paulo: Tese de Doutorado, FFLCH-USP, Letras Clássicas, 1998.

SCHECHNER, Richard. **Performance e Antropologia** Seleção de ensaios organizados por Zeca Ligério. Rio de Janeiro: Mauad, 2012.

SCODEL, Ruth. Δόμων ἄγαλμα: Virgin Sacrifice and Aesthetic Object. – *in*: **Transactions of the American Philological Association** (1974-), vol. 126 (1996), pp.111-128. Publicado por: The Johns Hopkins University Press. URL: <http://www.jstor.org/stable/370174> . Acessado em: 25.08.2017.

SOARES, Carmem Isabel Leal. **O Discurso do Extracênico, Quadros de Guerra em Eurípides**. Lisboa: Edições Colibri, 1999.

SOUSA E SILVA, Maria de Fátima. A Posição Social da Mulher na Comédia de Aristófanes. – *in*: **Humanitas**, n. 31-32 (1979-1980). <https://www.uc.pt/fluc/eclassicos/publicacoes/humanitas> . Acessado em: 30.08.2017.

\_\_\_\_\_, Maria de Fátima. **Ensaio sobre Eurípides**. Lisboa: Cotovia, 2005.

THOMAS, Rosalind. **Letramento e oralidade na Grécia antiga**. São Paulo: Odysseus, 2005.

TORRANCE, Isabelle. **Metapoetry in Euripides**. Reino Unido: Oxford University Press, 2013.

VERNANT, Jean-Pierre. **Mito e Religião na Grécia Antiga**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

WEFFORT, Luís Fernando. **Poesia, Retórica e Educação na *Ifigênia em Áulis* de Eurípides**. [Dissertação de Mestrado]. Universidade de São Paulo: 2008.

ZILBERMAN, Regina. Privacidade exposta. – *in*: **Teresa Revista de Literatura Brasileira da USP**, n. 8-9. São Paulo: 2008. <http://www.revistas.usp.br/teresa/article/viewFile/116693/114256>. Acessado em 10/02/2018.